REVISTA CRÍTICA
HISPANO-AMERICANA

PUBLICADA POR

A. BONILLA Y SAN MARTÍN

TOMO II.—NÚM. 4

SUMARIO:—Julio Puyol y Alonso: *El supuesto retrato de Cervantes (Resumen y Conclusiones).—Notas bibliográficas* (de C. Murúa, Q. Saldaña y J. Castán, acerca de publicaciones de los Sres. Mauroy, Ortega, Mendizábal y Jiménez de Asúa).

MADRID
1916

REVISTA CRÍTICA
HISPANO-AMERICANA

AÑO II (1916).—TOMO II.—NÚM 4.º

EL SUPUESTO RETRATO DE CERVANTES

RESUMEN Y CONCLUSIONES

I

ADVERTENCIAS PRELIMINARES

Once meses han pasado desde que el Sr. Sentenach contestó al último trabajo que publiqué acerca del supuesto retrato de Cervantes (1). La causa de mi largo silencio no ha sido, en verdad, que me impresionasen lo más mínimo los artículos de ciertos críticos, no tan cargados de razón como de procacidad, que obedeciendo a propias o ajenas inspiraciones, pues de todo hay en la viña del Señor, han pretendido tergiversar los hechos, meter el pleito a voces, conforme a esos procedimientos desdichadísimos, pero muy de moda, que consisten en levantar el gallo y escupir por el colmillo, y aun persuadirme, no sé con qué fines, a que no insista en la polémica, cual si temiesen la luz que de ella pueda resultar. No; los motivos que he tenido para callar durante ese tiempo son de índole muy distinta, y el lector va a conocerlos inmediatamente.

Visto el segundo artículo del Sr. Sentenach (2), en el cual formuló sus conclusiones, me pareció conveniente, antes de formular las mías, esperar a que mi ilustre y querido amigo D. Francisco Rodríguez Marín, nos comunicase los datos y noticias que con tanta im-

(1) *El supuesto retrato de Cervantes. Réplica a una contestación inverosímil.* Madrid, 1915.

(2) *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos,* número correspondiente a Enero-Febrero de 1916.

paciencia aguardamos hace ya cinco años, que son los transcurridos desde que el Sr. Pidal anunció en su conferencia de la Asociación de la Prensa (Enero de 1912) que un eminente erudito poseía la explicación de que el pintor a quien se atribuye el retrato firmase *Iaurigui* y no *Jáuregui,* y que tanto esta circunstancia como la del «Don» serían tratadas en dos trabajos que en breve saldrían a luz y en los que se examinaría y trituraría tan leve dificultad con documentos de la época (1). El Sr. Sentenach, cuando contestó a mi primer folleto, parecía saber de buena tinta que las investigaciones del insigne cervantista hallábanse a punto de ser dadas a la estampa, pues prevenía a los lectores que iba a ocuparse solamente del aspecto técnico de la cuestión, *dejando otros extremos a mejor competencia,* de la que yo debía esperar «grandes revelaciones documentales y lógicas»; me prometió, además, que *pronto* me darían a conocer particularidades de la vida de D. Juan de Jáuregui, *hasta ahora ignoradas,* y advirtió, en fin, que lo del apellido «lo dejaba para más autorizada pluma». Con todos estos precedentes, seguro estaba yo de que las ansiadas revelaciones no tardarían en ser públicas, máxime cuando en Enero de 1916 escuché de labios del Sr. Rodríguez Marín que en una de las conferencias que preparaba para el tercer Centenario de la muerte de Cervantes, proponíase hablar del retrato que posee la Real Academia Española, creencia en la que también se hallaba el Sr. Sentenach, porque al redactar su segundo artículo, tenía la certeza de que cuando éste apareciese impreso, ya habría hablado o escrito el Sr. Rodríguez Marín acerca de la materia; no de otro modo se comprende el siguiente párrafo:

«... otra entendida persona de Valencia, compró sus libros y pa»peles (los del Sr. Sacristán), entre los que figuraba la documenta»ción del retrato, *de la que el Sr. Rodríguez Marín a estas »horas habrá dado tan circunstanciada cuenta»,* y aun agrega por nota: «También a él *ha correspondido,* dejar plenamente dilu»cidado lo de *Iáurigui* por *Jáuregui,* así como la verdadera edad »de éste.»

El Sr. Sentenach, sin embargo, al hacer tan terminantes afirmaciones, madrugó de un modo deplorable, porque el ilustre cervantis-

(1) *El retrato de Cervantes pintado por Jáuregui.* Conferencia dada en la Asociación de la Prensa por el Sr. Pidal el 15 de Enero de 1912, pág. 19.

ta, ni había dicho nada sobre tales particulares cuando salió el artículo, ni después lo ha dicho tampoco. A pesar de ello, aguardé todavía cerca de un año; pero viendo que la espera se prolongaba excesivamente, creí que ya era hora de contestar al Sr. Sentenach y de establecer mis conclusiones, aunque lamentase mucho verme privado de elementos de juicio tan valiosos como, sin duda, lo serían viniendo de tan buena procedencia.

Pero desde que escribí mi primer trabajo hasta la fecha en que escribo éste, han llegado a mí informes que entonces desconocía, y como entre ellos hay algunos que confirman las opiniones que expuse y otros que las rectifican, debo, en honor de la sinceridad, reconstruir la historia del asunto, aunque sea muy brevemente (1).

(1) Tampoco conocía entonces tres trabajos publicados con anterioridad al mío, todos ellos referentes al supuesto retrato, y de los que creo conveniente dar una ligera idea.

El primero, que es del Sr. Marqués de Camarasa, lleva por título *La autenticidad del Jáurigui de la Real Academia de la Lengua y la lógica fundamental* (Madrid, 1912). En él reprodúcese el artículo que en 1911 publicó en *A B C* el Sr. Rodríguez Marín, y se afirma que el Sr. Albiol adquirió el retrato de Cervantes de un coleccionista de Sevilla, a quien se lo cambió por un cuadro suyo, extremo que, como ya se sabe, es completamente inexacto. Del famoso texto del prólogo de las *Novelas Ejemplares,* infiere el autor del opúsculo que Cervantes «da claramente a entender que la falta de dinero no le permite mandar grabar su retrato, y que para realizar su deseo sólo puede contar con la complacencia gratuita, pero no probable, de algún amigo». Conviene en que, sin duda, debía haber diferencia entre el aspecto físico de Cervantes tal como se nos presenta en el retrato, que se dice pintado en 1600, y el que tendría unos trece años después cuando escribió el prólogo de las *Novelas;* mas para salir al encuentro de esta dificultad, sostiene que como los espejos eran objeto de lujo en aquel tiempo y, por tal causa, no los habría en casa de Cervantes, éste, para traducir con la pluma sus facciones, tuvo que acudir al recuerdo que el retrato de Jáuregui había dejado en su memoria y, por tanto, describirse tal cual era en el citado año 1600. Cree el Marqués de Camarasa que las inscripciones de la tabla se conforman con el estilo de la época, aunque no asegura que sean contemporáneas de la pintura, circunstancia que, a juicio suyo, nada importa para la autenticidad, y presume que los susodichos letreros fueron mandados poner por algún amigo o admirador de Cervantes, después de muerto éste. Siguiendo al Sr. Rodríguez Marín, explica el «Don» por el hecho de que Cervantes era para Jáuregui persona de respeto, explicación que si no satisface en aquel escritor, satisface mucho menos alegada por el Sr. Marqués de Camarasa, quien supone, como acaba de decir, que los letreros son posteriores al retrato. El «Don», en su sentir, es una prueba más de autenticidad, puesto que,

Advierto asimismo que de las críticas que en contra de la mía han salido a luz, voy a ocuparme no más que de la que publicó el señor Sentenach en el expresado número de la *Revista de Archivos* correspondiente a Enero-Febrero de 1916, porque aun cuando en dicho

según él, «un falsificador no hubiera ignorado que el tratamiento no se da a los personajes célebres» (!). Hace constar que en el parecer de algunos, la tabla no es de madera española, pero añade que tal reparo no es obstáculo para que el cuadro sea auténtico, porque la tabla pudo muy bien venir del extranjero. Y, por último, manifiesta que la pintura no presenta los caracteres de ninguna escuela española, lo cual demuestra que no es una falsificación, pues a ningún extranjero se le hubiera ocurrido falsificar un retrato de Cervantes pintado por Jáuregui, y así todo lo más que pudiera suceder es que fuese una copia, aunque esto es poco verosímil, porque no cabe presumir que ningún contemporáneo hubiera sentido el deseo de obtener una copia del retrato. Concluye el autor diciendo que si bien está convencido de la autenticidad, hay muchos que no se encuentran en el mismo caso, y, por ello, espera que la Academia Española «no perdonará gasto ni medio para purificar, para acrisolar la autenticidad del cuadro, para limpiarla y purificarla hasta de lo que puede dar lugar a la sombra de objeciones, aunque sean sofísticas y aquilatadas».

El segundo de los citados trabajos, debido a la pluma del erudito cervantista D. Juan Givanel, discípulo predilecto del inolvidable Cortejón, vió la luz pública en *El Correo Catalán* de 17 de Junio de 1914, con el título de *El Retrato de Cervantes,* y es un estudio muy concienzudo de las representaciones iconográficas del autor del *Quijote,* ilustrado con la reproducción de muchas de ellas, sin excluir la atribuída a Jáuregui. Con saber que en el centro de la plana, o sea en el sitio de honor, encuadrado con una orla, y con el letrero de *Verdadero retrato de Cervantes,* preséntase, no una figura, sino la transcripción del pasaje del prólogo de las *Novelas* en que aquél hizo su semblanza, bastará para comprender que el retrato de la Academia es para el Sr. Givanel tan fantástico como todos los demás. Opina el autor del artículo que son difícilmente rebatibles los argumentos que en contra de la autenticidad acababa por entonces de formular M. Foulché-Delbosc, y sospecha que las pruebas de ella, anunciadas por el Sr. Rodríguez Marín, no van a ser concluyentes. Termina extrañándose de que la Academia Española no haya invitado a pintores, críticos de arte, coleccionistas y demás personas entendidas a emitir su parecer y hacerlo público, para que de una vez sepamos a qué atenernos.

El tercer trabajo, en fin, es una conferencia dada por el Sr. Gómez Ocaña, en el Ateneo de Madrid, el día 26 de Octubre de 1914, con el tema *El autor del Quijote.* Sólo incidentalmente, y en muy pocas palabras, se ocupa de la tabla, limitándose a conformarse con los argumentos aducidos por el Sr. Rodríguez Marín en su artículo de *A B C* de 1911, y por el Sr. Sentenach en el suyo de la *Revue Hispanique.*

sentido publicáronse también un folleto y un artículo de periódico, no hallo ni en el uno ni en el otro de estos dos conatos críticos, noticia o razón que aporte la menor claridad o merezca ser tomada en cuenta, pues cualquiera pensaría que ambos escritores enristraron la péñola con el exclusivo objeto, o de complacer a algún amigo, o de proclamar que estando como están convencidos de la autenticidad del retrato, no les cabe en la cabeza que haya quien no lo esté, y que les parece que, por ser yo uno de ellos, me he hecho acreedor de las más enérgicas censuras; a lo cual sólo he de contestar que siento mucho disgustarles, pero que la consideración de que ellos u otras personas deseen con mayor o menor impaciencia que se eche tierra a la cuestión que vengo discutiendo, no ha de ser obstáculo para que yo diga respecto de ella todo lo que ahora o después tenga que decir (1).

Mas como con manifiesta inexactitud y poco recomendable intención se me han atribuído puntos de vista en que nunca pensé colocarme y aseveraciones que nunca hice, no holgará recordar (aunque

(1) Ambos críticos me tachan, más o menos embozadamente, de ser profano en pintura, como si ellos, que asimismo han terciado en esta polémica, no lo fueran también; el cargo, sin embargo, es bien injusto, puesto que no solamente he comenzado por reconocer mi incompetencia en tal materia, sino que cuando he tenido que tratar de algo con ella relacionado, me referí siempre al testimonio de los técnicos, con el fin de no exponerme a hacer la triste figura, como la han hecho algunos que, metiéndose a hablar o a escribir de lo que no entienden, han dicho, pongo por caso, que es de estilo románico un edificio del Renacimiento, o que son del siglo XIV dos artistas que vivieron a fines del siglo XV. Pero si mis censores no son peritos en pintura, no vaya a creerse que son muy de fiar en punto a erudición literaria, aunque esta erudición sea elemental, pues uno de ellos, excursionista de múltiples materias, encabezó un artículo, publicado cuando Italia se decidió a intervenir en la contienda europea, con los conocidísimos versos:

> Estos, Fabio, ¡ay dolor! que ves ahora
> campos de soledad, mustio collado,
> Fueron un tiempo *Itálica* famosa;

y el otro, dió de bruces no ha mucho, cuando al citar de segunda o de tercera mano un libro que no había visto ni por el forro, le colgó a un autor, llamado *Lugduni,* cierta obra titulada *Opera Erasmi* (que no se llama así, sino *Desiderii Erasmi Roterodami Opera omnia* etc.); por donde se ve que si para el uno de estos literatos *Italia* es lo mismo que *Itálica,* para el otro, la ciudad de Leyden *(Lugduni Batavorum),* es un escritor de libros en latín.

sea innecesario para los lectores de buena fe), primero, que ni antes ni ahora se me ha ocurrido *negar* la autenticidad de la tabla, y que lo único que he hecho y sigo haciendo es *ponerla en duda,* mientras las pruebas no aparezcan con toda la claridad que exigen los que, como yo, no tienen interés de ningún género en que la verdad se escamotee; segundo, que lo que yo he pedido y continúo pidiendo, por más de que sea clamar en el desierto, es que se practiquen tales pruebas y que sean oficialmente publicadas; y tercero, que es completamente falso que yo haya patrocinado jamás el retrato llamado del Conde del Águila, pues lo que dije, sin mencionarlo para nada, sino refiriéndome a la tradicional representación iconográfica del príncipe de las Letras, es que, en mi humilde opinión, «vale más tener, como hasta aquí, un retrato de Cervantes *de fantasía,* aunque no del todo arbitrario, puesto que en él se han interpretado con mayor o menor fortuna los rasgos fisionómicos con que el soberano escritor trazó su semblanza, que tener un retrato aventurero, encontrado no se sabe dónde y del que se pretende que pase por auténtico sin pruebas definitivas y concluyentes, porque, en el primer caso, sabemos de modo positivo que la imagen, aunque convencional y aceptada no más que como representación iconográfica, es imposible que corresponda a ninguna otra persona, mientras que en el segundo, surge la duda de que pueda ser de persona diferente».

Tal es la posición en que me he situado desde el primer día y de la que no me sacarán todas las habilidades habidas y por haber, ni todas las críticas barulleras imaginables, por intenso que sea el malhumor que las inspire.

II

ÚLTIMA VERSIÓN DEL HALLAZGO DEL RETRATO

Voy ahora, según he prometido, a resumir concisamente la historia del hallazgo, porque habiéndose ido publicando y rectificando las circunstancias de éste a medida que iban siendo conocidas, es ya preciso ordenarlas de modo que el lector pueda formar concepto exacto de la cuestión y del estado que tiene en el momento actual.

Escribe el Sr. Sentenach en su segundo artículo que «es cierto que el Sr. Albiol *no nos dijo toda la verdad* sobre la procedencia

del retrato», pero que «se comprenden muy fácilmente las razones que para ello tuviera» (?). Por lo que a mí me atañe, confieso que ni fácil ni difícilmente se me alcanza que la verdad pueda ocultarse nunca, ni mucho menos desfigurarse, y creo, además, que el apelar a estos desgraciados procedimientos constituye un indicio vehemente de gatuperio. No obstante, es indudable que el Sr. Albiol la ocultó y que la ocultaron también los que anduvieron en el negocio, hasta el extremo de que ha sido necesario ir sacándola con pinzas, porque tan pronto se decía que el Sr. Albiol compró el retrato a un viajante, como que lo adquirió a cambio de un cuadro suyo, como que perteneció a un coleccionista sevillano, y sólo a última hora, y gracias a las insinuaciones que hice yo en mi primer trabajo, salió a la calle la nueva metamorfosis de la versión, según la cual la tan discutida tabla había formado parte de la colección de un aficionado de Valencia, llamado D. Estanislao Sacristán, quien como dice unas veces el Sr. Sentenach, la poseía con anterioridad a 1867, y como dice otras, desde el año 1873 (1). Y ciertamente, sería de interés averiguar esta fecha con certeza, porque se recordará que allá hacia el año 1878, se habló mucho de un retrato de Cervantes hecho por Jáuregui y encontrado en Italia, y sabido es que los hallazgos de esta naturaleza suelen abrir los ojos a muchas gentes y despertar ideas olvidadas (2).

(1) Está de Dios que hasta en los más mínimos detalles de este asunto ha de haber embrollo, confusión y contradicciones, porque, en efecto, el Sr. Sentenach dijo en su primer artículo que «el retrato existía en Valencia *cuarenta años antes* de que pasara a poder del señor Albiol», y como este señor lo adquirió de 1907 a 1908, infiérese que el Sr. Sacristán lo tenía en su poder desde 1866 a 1867. Pero en el segundo artículo, después de consignar que «el retrato existía hace más de cuarenta años formando parte de la colección de cuadros y curiosidades de D. Estanislao Sacristán», dice que «nos es perfectamente conocida la historia del retrato desde el año 73 del siglo pasado», y en este caso no estaba en poder del Sr. Sacristán cuarenta años antes de 1907 o 1908, sino solamente treinta y tres o treinta y cuatro.

(2) D. Ramón León Máinez escribió a propósito de este descubrimiento la siguiente nota: «Ha circulado la noticia de que D. Luis Carreras ha hallado en Italia un dibujo del retrato hecho por Jáuregui que representa a Cervantes. Tal hallazgo no dejará de ser una ilusión, como cuanto se ha asegurado respecto de encontrar retratos, o copias de retratos, del autor de *Galatea,* de *El Quijote* y de las *Novelas Ejemplares.* Los retratos que circulan como de él, son evidentemente apócrifos, según hemos demostrado en nuestra *Vida de Cervantes,* y aun supo-

Volviendo al asunto, debo manifestar que noticias que he recibido y cuya veracidad no me ofrece duda alguna, en atención a la persona que me las proporcionó bajo su firma, me permiten asegurar que el Sr. Sacristán tuvo, en efecto, en gran estima un retrato pintado en tabla que suponía ser de Cervantes, y que reputaba a Jáuregui por autor de la pintura, pues el abogado de Valencia, D. Francisco Martínez y Martínez, guarda un manuscrito de aquel señor, concerniente al proyecto que acariciaba de publicar una edición monumental del *Quijote,* documento en el cual y entre otras indicaciones, léese una del tenor siguiente: «Aquí figurará la copia o reproducción del retrato que poseo de Cervantes pintado por Jáuregui.» El Sr. Sentenach cuéntanos que después de la muerte del Sr. Sacristán, se dispersó su colección; que parte de los cuadros de ella vinieron a Madrid, siendo adquiridos por un pintor y crítico de arte muy conocido; que entre estos cuadros hallábase la tabla famosa, de la que su nuevo dueño hizo tan mínimo aprecio, que un día de invierno estuvo a pique de echarla al fuego de la chimenea, y que el señor Albiol al ver que en nada la tenía, se la pidió y la obtuvo, juntamente con otros cuadros de desecho. He aquí como el Sr. Sentenach narra el sabroso y pintoresco episodio:

«Por tal fecha (1907) invitóme un amigo mío a que viera unos excelentes lienzos y objetos de arte que había adquirido; fuí a su casa y encontréme, en efecto, ante unos veinte cuadros de verdadero mérito y algunas antigüedades importantes. Celebré su suerte al amigo, y respetando su silencio con relación a la procedencia, cosa de gran misterio siempre entre aficionados, salí de su casa persuadido de que había dado con algún buen nido.»

«Más adelante, supe que aquellos cuadros constituían la parte selecta de los que había adquirido de la colección Sacristán, de Valencia, llegados a Madrid en catorce cajas. Pero por entonces, ni se habló una palabra del retrato de Cervantes, que con ellos vino, ni sonó para nada el nombre del Sr. Albiol, que los había restaurado.»

«Ocurrió después todo lo sabido con el Sr. Albiol, y habiéndome

niendo que el que pintó Jáuregui existiera arrinconado en algún desván, sería de todo punto imposible comprobar su legitimidad, su autenticidad, por así decirlo, puesto que no había dato alguno para efectuarlo.— ¿Cómo, pues, no ha de ser una pura ficción, o una ilusión más la de haber hallado el Sr. Carreras un dibujo que es copia del cuadro de Jáuregui?» *(Crónica de los Cervantistas,* Cádiz, 15 de Julio de 1878.)

encontrado una noche a mi amigo (en la esquina de las calles de Doña Bárbara de Braganza y Conde de Xiquena) hube de decirle:

»—Pero, ¿es posible que no notara usted lo del retrato de Cervantes?

»—Tan no lo noté —me respondió—, que a poco si lo quemo en el estudio una fría mañana. ¡Cómo lo había de sospechar! Estaba la tabla en dos pedazos, y nunca me ocurrió unirlos para ver lo que decían los letreros (1). Albiol me lo pidió entonces, y yo se lo regalé con otros varios cuadros de desecho.

»—¿Pero no le volvió a hablar Albiol de ello?

»—Sí; mas en ocasión de que ya todo había ocurrido. He estado tres años sin verlo.»

«No estoy autorizado para declarar el nombre del amigo, ni lo diré nunca sin que él me lo permita.»

A esto sólo he de agregar yo que lo que queda transcrito presenta todas las trazas de ser un relato incompleto, a pesar de los pelos y señales de la esquina de las dos calles, extremo no menos admirablemente puntualizado que el del *alcohol, marca Sol,* al que se refirió el Sr. Sentenach en el anterior artículo; pero tengo motivos suficientes para decir que si quisiera hablar el erudito pintor D. Rafael Domenech, habríamos de conocer datos importantísimos que hoy ignoramos.

Preciso es también rectificar algo de lo que se contiene en las precedentes declaraciones, y para ello me valdré de las noticias a que aludí más arriba.

Yo no dudo de que el Sr. Sentenach no viese los cuadros hasta el año 1907, después del fallecimiento del Sr. Sacristán; pero sostengo

(1) El amigo del Sr. Sentenach dió pruebas de no gozar de gran olfato, cosa rara, siendo, como es, tan competente en arqueología pictórica, porque, en verdad, que no era necesario unir las tablas (si es que estaban desunidas, pues hay quien asegura que nunca lo estuvieron del todo) para ver que allí había algo que podía ser de importancia. En efecto; en uno de los pedazos se lee nada menos que *Don Miguel de Cerv...*, en la parte superior, y *Iuan de Iaurigui Pin...*, en la inferior; y en el otro pedazo, léese, respectivamente *...antes Saavedra,* y *...xit año 1600*. Supongo que el lector convendrá conmigo en que no hace falta ser ningún lince para ver en cualquiera de los dos trozos que allí se trata de Cervantes; esto aparte de que el nombre *Iuan de Iaurigui,* que se halla completo en uno de aquéllos, basta y sobra para despertar la curiosidad de todo aquel que esté un poco versado en la historia de la pintura.

que el retrato salió de casa de este señor antes de que muriese, pues es público en Valencia que, habiendo sufrido reveses de fortuna, entregó la tabla y otras pinturas al Sr. Albiol, ya para que por mediación suya fuesen examinadas por peritos, ya, y esto es lo más probable, con el fin de venderlas. El Sr. Albiol trajo los cuadros a Madrid, llevándolos todos o parte de ellos al estudio de un pintor y crítico de arte, paisano suyo, de lo cual se deduce que antes de 1907, el Sr. Albiol conocía el retrato como de Cervantes y que, por tanto, lo de que no tuvo ni idea de ello hasta que al limpiarlo en Oviedo surgieron las inscripciones, resulta, sin disputa de ningún género, uno de los particulares acerca de los que, según la frase del señor Sentenach, no nos dijo toda la verdad. Ello es que el Sr. Sacristán no volvió ya a ver la tabla, porque los que fueron sus amigos cuentan que en los últimos tiempos de su vida no ocultaba la contrariedad y el gran sentimiento que le producía haberse desprendido de la pintura. Con esta aclaración, compréndese bien que el crítico y pintor guardase prudente silencio respecto de la procedencia de los cuadros, ya que salieron de la casa de su primer poseedor con el secreto acostumbrado en tales ocasiones, y es evidente que si no se les hubiera sacado de allí hasta después de la muerte de su dueño, no hubiera existido tampoco motivo para callar el origen.

D. Estanislao Sacristán, que murió en Rocafort el 17 de Enero de 1907, dejó documentado el retrato de Cervantes, según el señor Sentenach, «de la manera más precisa y fehaciente», documentación hallada entre sus libros y papeles, que fueron comprados por una persona de Valencia. Estos son también mis informes, y aun puedo añadir que además del manuscrito que antes cité, perteneciente al Sr. Martínez y Martínez, hay otro del Sr. Sacristán (en que, por lo visto, se hacen análogas referencias a la tabla) que, al morir su autor, fué a parar a manos de D. Jesús Gil y Calpe, actualmente jefe del Archivo de Hacienda de Tarragona; este señor, contestando a una carta mía en la que le preguntaba por el documento, me enteró de que al terminar sus oposiciones y ser nombrado individuo del Cuerpo de Archiveros, visitó al Sr. Rodríguez Marín, que había sido Presidente del Tribunal, y que constándole sus aficiones cervantinas, le sacó la conversación del manuscrito y, más tarde, se lo regaló. Ignoro, pues, lo que habrá en esos papeles, y lo único que sé es que hablando de ellos con el Sr. Rodríguez Marín, me aseguró que no contenían dato de interés sobre la tabla. Si es así, no pueden

formar, como dijo el Sr. Sentenach, *una documentación precisa y fehaciente* del retrato, y en verdad que es mucho más verosímil que tal suceda, porque, en caso contrario, sería muy extraño, casi inexplicable, ni aun tratándose de un fenómeno de avaricia literaria, que revistiendo tanta importancia para el mundo de las Letras, no se hubiesen publicado a estas horas, y no se concebiría cuál fuese la causa de haberlos tenido ocultos durante cinco años ni que se aguardase a mejor ocasión que la del Centenario de Cervantes para darlos a conocer.

Nada vuelve a saberse de la pintura hasta que en la primavera de 1910 se presentó el Sr. Albiol al Sr. Sentenach para anunciarle que poseía un retrato de Cervantes pintado por Jáuregui, cuadro que el Sr. Sentenach vió por primera vez el 4 de Junio de 1911; pocos días después, tuvo lugar la escena de la *encerrona* en la fotografía de Hauser y Menet, y practicadas las gestiones de que todos tienen ya conocimiento, pasó el retrato a ser propiedad de la Academia Española antes de finalizar el año 1911 (1).

(1) Ya que he procurado puntualizar hechos y fechas, voy a rectificar un aserto del Sr. Sentenach; y conste que no insistiría en este asunto si el Sr. Sentenach no se hubiera valido para combatir lo que dije en mis anteriores folletos de una inexactitud que demuestra una vez más el propósito y empeño declarados que tienen los defensores de la tabla de negar la evidencia.

Dice el Sr. Sentenach que la cátedra que explica hoy en Valencia el Sr. Albiol «no fué creada después de ceder el retrato a la Academia», y que aquel señor «era un opositor admitido a ella, según convocatoria *muy anterior*». Si el Sr. Sentenach vuelve a leer mis trabajos, se convencerá de que en ellos no aparece por ningún lado que la cátedra fuese creada después de cederse el retrato a la Academia; lo que sí aseguro, y acaso sea bastante peor, es que *lo fué por los mismos días en que se hacían las gestiones para adquirir el cuadro,* pues la primera entrevista de los Sres. Pidal y Albiol, como el mismo Sr. Sentenach confiesa, se verificó no mucho después del 4 de Junio de 1911, y la Real orden *de creación* de la cátedra de Metalistería de la Escuela de Artes e Industrias de Valencia, se publicaba en la *Gaceta* del 26 del mismo mes; pero el Sr. Albiol no pudo ser *opositor admitido* con anterioridad al 17 de Diciembre de 1911, por la razón sencillísima de que hasta ese día no salió en el periódico oficial la *convocatoria* de las oposiciones, y en tal fecha era ya el retrato propiedad de la Academia Española. Vea, pues, el Sr. Sentenach cómo erró por no querer enterarse, lo cual, si siempre es censurable, lo es mucho más cuando, como sucede en este caso, se intenta convertir en argumento favorable, y con no muy piadosas intenciones, la negación arbitraria de lo que está absolutamente

III

EL SEGUNDO ARTÍCULO DEL SR. SENTENACH

Fijada del modo que queda expuesto la última versión acerca de la procedencia del retrato, voy ahora a hacerme cargo de la defensa que en el segundo de sus artículos hace el Sr. Sentenach de la tesis que sustenta.

Comienza diciendo que se propone dar a conocer todos los detalles de esta historia y disculpándose con el lector por no haberle ofrecido antes la prueba plena de la autenticidad de la tabla, cosa que parece indicar que va a ofrecerla ahora. Por desgracia, no es así, como verá el que siga leyendo; pero el Sr. Sentenach estaba tan convencido de ello cuando escribía esta parte de su trabajo, que no halló inconveniente en manifestar que para nada necesitaba de la lógica, porque el camino que iba a recorrer era *tan amplio e iluminado de luz meridiana,* que es la que arrojan los hechos, que bien podía *avanzar por él hasta con los ojos cerrados.* Vamos, pues, a ver cómo avanza el Sr. Sentenach, cómo prescinde de la lógica y cuáles son los hechos deslumbradores que tiene que revelarnos.

Se recordará que esta polémica ha versado principalmente acerca de seis puntos, a saber: 1.°, si del pasaje del prólogo de las *Novelas Ejemplares* puede o no deducirse de modo indiscutible que Jáuregui hizo el retrato de Cervantes; 2.°, el tratamiento de «Don» con el que su nombre se lee en el supuesto retrato; 3.°, si las inscripciones son o no contemporáneas de la pintura; 4.°, si ésta responde al estilo de Jáuregui; 5.°, el apellido *Iáurigui* o *Jáuregui,* y 6.°, la edad de D. Juan de Jáuregui en el año 1600.

Por lo que respecta al primer punto, o sea al pasaje del prólogo de las *Novelas,* en vano he buscado en el artículo del Sr. Sentenach algo que se parezca a una contestación a los argumentos con los que creo haber probado que de tales palabras no es posible deducir de manera irrebatible que Jáuregui sea autor de un retrato de Cervan-

demostrado y consta en documentos oficiales, contando con que los lectores no han de ir a buscar los comprobantes ni ha de pasarles siquiera por las mientes la sospecha de que en materia de hechos pueda decirse una cosa por otra.

tes. El Sr. Sentenach, que parece haber desdeñado tales argumentos, porque no los discute siquiera, limítase a proclamar una vez más que el pasaje es incuestionable y «que indica *claramente* que el retrato tenía existencia real». No me sorprende el empleo de semejante táctica; la posición del Sr. Sentenach en este caso, como la de aquéllos que *a todo trance* son partidarios de la legitimidad de la tabla, compréndese fácilmente con sólo fijarse en que si reconociesen que el citado pasaje se presta a dos interpretaciones, sería tanto como renunciar al arma principal de que disponen, y, así, es muy natural que no quieran ni oir hablar de ello, porque no debe olvidarse que el amor propio abre y cierra los oídos a su antojo en tanto grado, por lo menos, como pueda hacerlo el interés personal. Quede, pues, sentado que el Sr. Sentenach asegura, pero no prueba, que aquel pasaje quiere decir, sin que ofrezca la más mínima duda, que Jáuregui pintó el retrato del autor del *Quijote,* y que no ha opuesto ni una sola razón a las que por otros y por mí se han alegado con el fin de demostrar que tal interpretación, además de no ser la única que puede darse a tales palabras, es también la menos verosímil.

Afirmado esto, ni el Sr. Sentenach ni los pocos que con él se han decidido a opinar en público, hallan ya tropiezo alguno para sostener que las líneas del retrato convienen con la semblanza que Cervantes trazó de sí mismo, lo cual es en su dictamen un indicio más en pro de la autenticidad; pero esta observación, que de ningún modo podía ser invocada como decisiva si se tratase de una superchería, se les volvió en contra suya, porque, habiéndoseles ido el santo al cielo, no cayeron en la cuenta de que Cervantes se describió unos trece años después de la fecha en que, según la inscripción de la tabla, fué retratado por Jáuregui, y en que es de presumir que el tiempo transcurrido desde entonces no dejaría de haber transformado algún tanto su figura. El Sr. Givanel, comentando el hecho de que el retrato «coincide exactamente con las facciones que describe el novelista en 1614», dice: «como si no fuera nada un lapso de tiempo de más de dos lustros para hacer cambiar algo la fisonomía de un individuo de cincuenta y tres años». La circunstancia fué notada también por los Sres. Foulché-Delbosc y Fitzmaurice-Kelly, según vimos en su día; pero los defensores de la tabla halláronse dispuestos desde el primer instante a no pararse en barras, a no hacer caso de *minucias,* y a buscar explicación satisfactoria a los mayores

absurdos; y por eso, al percatarse de la fuerza incontrastable de tales reparos, creyeron encontrar cómoda aunque ridícula salida, diciendo con sorprendente aplomo que Cervantes se describió, no como estaba en el momento de describirse, sino como estaba trece años antes cuando Jáuregui le retrató, y aún hay alguien a quien se le ha ocurrido reforzar esta afirmación con la extravagante y donosa conjetura de que debió de hacerlo así, porque siendo entonces los espejos artículo de lujo y no habiéndolos, como verosímilmente no los habría en la pobre vivienda de Cervantes, éste, para describir sus facciones, no tuvo más remedio que traer a su memoria el recuerdo del retrato. Bien comprenderá el lector que detenerse un sólo minuto a discutir *hipótesis* de este jaez, por mucho que sea su gracejo, sería perder el tiempo miserablemente.

Por lo que se refiere al «Don» con que en el cuadro se escribió el nombre de Cervantes y a la supresión del tratamiento en el del pintor, no basta haber llamado la atención del Sr. Sentenach sobre lo extraño de que así acontezca; sobre los motivos para que Jáuregui no procediese de este modo, y sobre la rareza de que se privase del «Don» quien no lo omitió jamás ni en sus firmas, ni en sus dibujos, ni en las portadas de sus libros (1). En sentir del Sr. Sentenach tiene todo esto tan nimio valor que, al contestarlo, no cree necesario hacer otra cosa que aceptar la apacible y gratuita suposición de que Jáuregui le puso el «Don» a Miguel de Cervantes como muestra de respeto, y repetir una vez más que lo suprimió en su nombre porque «lo creía prematuro y se sentía aún modesto». Y de aquí no hay quien lo apee.

El mismo sistema de afirmación seca y terminante sigue el señor Sentenach en lo que atañe a las inscripciones:

«*Indiscutiblemente* —dice—, los letreros no son ni del siglo XVIII ni del XIX, y, a mi entender, nadie más que el propio D. Juan de Jáuregui, pudo ponerlos.» Nada habría que objetar si el Sr. Sentenach hubiese renunciado al adverbio, concretándose a exponer su juicio; pero que diga que el punto es indiscutible, sabiendo, como sabe, que hay muchas personas competentísimas que piensan lo contrario, es rendir culto exagerado a la opinión propia y no respetar mucho la opinión ajena.

(1) En un cuadro, hoy perdido, de D. Juan de Jáuregui de que habla el Sr. Sentenach en el artículo a que voy contestando, dice que se leía la firma de este modo: *Don Joan de Jauregui fecit et dedicabit.*

Las razones que, según el Sr. Sentenach, abonan la autenticidad de los letreros, pueden reducirse a dos, a saber: primera, que hechas por él las pruebas oportunas, tocando con alcohol las letras, éstas no desaparecieron; y segunda, que en ellas se observa el mismo *craquelado* que en el resto de la pintura, añadiendo que «tiene tal importancia esta condición del *craquelado*, que sólo se puede producir en la forma que aparece en el retrato cuando el color del fondo es contemporáneo del de los trazos claros superpuestos».

Respecto de las pruebas hechas por el Sr. Sentenach, pruebas de las que ni él ni nadie dijeron una palabra hasta cuatro años después de realizadas, ya manifesté en mi folleto anterior cuanto tenía que manifestar, y, así, lo doy aquí por reproducido, sin suprimir una sola coma. En lo que concierne al cuarteado de la pintura, que estima el Sr. Sentenach como demostración definitiva, nada puedo responder por mi cuenta; pero he procurado informarme de personas técnicas, algunas de las cuales se dedican a la restauración de cuadros antiguos, y esas personas han estado unánimes en decir que si sobre una pintura que se halle cuarteada, se pone una ligera capa de color, como lo es la de las letras de la tabla, el cuarteado inferior, al cabo de algún tiempo, se trasmite a la superficie del color reciente con las mismas líneas o grietas que tenía en aquélla, resultado que aún puede acelerarse mediante el empleo de ciertos secantes o bien sometiendo la pintura a la acción del calor (1). Lo cuento de la misma suerte que me lo contaron y con objeto de que vea el Sr. Sentenach que no todos los peritos son de su modo de pensar.

Pero dejando aparte este aspecto de la cuestión, ¿existe algún antecedente que acredite que las inscripciones estaban en el retrato mientras lo poseyó el Sr. Sacristán? Parece inclinarnos a la afirmativa el dato de que este señor, según hemos visto, hallábase en la creencia de que tenía un cuadro de Cervantes pintado por Jáuregui; pero la duda se presenta inmediatamente al recordar: 1.°, que de ser cierto el relato hecho por el Sr. Albiol, el antiguo poseedor del cuadro no debió de fundarse en las inscripciones, sino en alguna otra circunstancia que ignoramos para creer que el retratado era Cervan-

(1) Esto por lo que hace a la obtención del cuarteado de un modo que pudiéramos llamar *espontáneo,* porque el Sr. Sentenach no ignora, seguramente, que una de las partes de la restauración de cuadros consiste en imitar con más o menos arte el cuarteado antiguo sobre las mismas grietas que tiene el fondo.

tes y Jáuregui el pintor, puesto que aquéllas no pudieron leerse hasta que el Sr. Albiol «al limpiar la tabla en Oviedo, se encontró con que era un retrato en el que *vió aparecer dos letreros*», prueba evidente de que antes no estaban a la vista; 2.°, que algunos de los cuadros de que se desprendió el Sr. Sacristán sufrieron entonces restauraciones y arreglos, no se sabe si estando aún en su poder o después de haber salido de su casa, y que, por tanto, bien pudiera hallarse entre los que corrieron tal suerte el pretendido retrato de Cervantes; 3.°, que aun suponiendo que este sea uno de los casos en que el Sr. Albiol no dijo toda la verdad, y que las inscripciones fueran perfectamente legibles en el tiempo en que el Sr. Sacristán era propietario de la tabla, es muy raro que en treinta y ocho años, o sea desde 1873 a 1911, nadie supiera que en la colección del aficionado valenciano existía, firmado y todo, nada menos que un retrato de Cervantes; y si a esto se contesta que el cuadro «era por alguien conocido y muy apreciado» (palabras del Sr. Sentenach), es mucho más raro todavía que el Sr. Albiol se atreviese a alterar con tanto desenfado la puntualidad histórica, inventando la novela del viajante, de los letreros velados por la pátina de los siglos y de su aparición inopinada, en primer lugar, porque con ello se exponía a que con suma facilidad se le cogiese en un renuncio, y en segundo término, porque no se atina a comprender los móviles que le impulsaron a desfigurar de tal modo la verdad, cuando el hecho de que en el cuadro se hallasen anteriormente las inscripciones a la vista y de que alguien tuviese noticias de ellas, era una poderosa garantía a la que el Sr. Albiol habría renunciado no más que por darse el gusto de introducir en su lugar el embrollo y la desconfianza, y 4.°, que si hay técnicos como el Sr. Sentenach que juzgan las inscripciones contemporáneas de la pintura, los hay también que sostienen que son posteriores, y entre los cuales, unos admiten la posibilidad de que se pusiesen en el mismo siglo XVII; otros entienden que más bien se hicieron en el siglo XVIII y que la figura de la tabla no es sino uno de tantos retratos como en este siglo fueron exornados con inscripciones de nombres que nada tenían que ver con los retratados; y otros, en fin, sospechan que los letreros, y hasta la pintura, son de fecha mucho más reciente. Debe advertirse que hay partidarios de la autenticidad, como es, por ejemplo, el Sr. Marqués de Camarasa, que no niegan que los letreros sean posteriores, pues consideran probable que «la inscripción haya sido puesta o mandada poner por

un pariente, un amigo o un admirador de Cervantes» después de la muerte de éste. De todas estas opiniones, merece ser especialmente meditada la de los que creen que, dado caso de que la obra sea antigua, los letreros se pintaron en el siglo XVIII, porque en este tiempo no sólo fueron frecuentes las mixtificaciones, de tal género, sino que, además, en el primer tercio de la centuria y con motivo de la célebre edición del *Quijote* hecha en Londres en 1738, los editores ingleses buscaron y solicitaron con mucho empeño un retrato de Cervantes (1), y nada tendría de particular que alguno de esos *avisados* que nunca faltan, hubiera intentado sacar provecho de la ocasión bautizando con el nombre del príncipe de las Letras un retrato viejo, cuyas facciones guardasen cierta semejanza con las que se describen en el prólogo de las *Novelas*.

Mas, sea de esto lo que quiera, ¿está demostrado que la pintura que perteneció al Sr. Sacristán es la misma que hoy posee la Academia Española? ¿Quién ha dado testimonio de ello? Porque, fíjese el lector en que se sabe que el Sr. Sacristán decía tener un retrato de Cervantes pintado por Jáuregui, aunque se desconocen los fundamentos en que se apoyaba para juzgarlo así; se sabe que el retrato salió de su poder antes de 1907 y que fué entregado a un restaurador; se sabe que éste restauró varios cuadros de los que con aquél se le encomendaron; se cuenta que la tabla anduvo rodando por el estudio de un pintor y crítico de arte que no se percató del tesoro que se le había entrado por las puertas de la casa; se cuenta que, en vista de ello, el Sr. Albiol le pidió el cuadro al pintor, y se cuenta, por último, que al poco tiempo surgían las inscripciones maravillosas; pero lo que no se sabe ni hasta ahora ha interesado averiguar es si ese retrato es el que estuvo en Valencia, puesto que no ha habido nadie que, por haberlo visto en la colección de que formó parte, haya declarado después que se trata de la misma obra.

Otra circunstancia hay también que no es para echada en saco roto. En efecto; como queda dicho, el Sr. Sacristán, por consecuencia de reveses de fortuna, se determinó a enajenar algunos de sus cuadros; ahora bien; decidido ya a desprenderse del retrato de Cervantes, que en tan alto grado estimaba, ¿no llama la atención que no le diese la publicidad que merecía, cuando sin más que con él hubiera

(1) Véase Navarrete, *Vida de Miguel de Cervantes,* Madrid, 1819, pág. 538.

podido, no solamente salir de un apuro económico, sino lograr un capital considerable? ¿Hay quién se explique que un cuadro tan apreciado por su dueño y, en su concepto, de tan gran valor, llegase a Madrid partido en dos pedazos, sucio, y en tal estado de incuria y abandono, que un profesional de la pintura y, a mayor abundamiento, arqueólogo de nota, estuviese a punto de quemarlo como leña *una fría mañana?*

Creo, pues, que cuanto queda expuesto acerca de los letreros (particular esencialísimo, para la autenticidad) y de las dudas que con ocasión de ellos se suscitan, constituyen motivo más que suficiente para que se proceda a hacer un examen serio del asunto.

La comparación del estilo del cuadro con el de D. Juan de Jáuregui es otro de los extremos discutidos; pero, hasta la fecha, no ha sido posible verificar tal comparación, porque no se conoce pintura alguna de Jáuregui. Se recordará, sin embargo, que el Sr. Sentenach aludió en su primer artículo a una prueba *indiscutible, aplastante, a su favor, que sabía que existía, pero que no la poseía aún.* Referíase a un lienzo en que se representa a Santa Teresa de Jesús, y del que oyó decir que fué pintado por D. Juan de Jáuregui; pero, por desgracia, el Sr. Sentenach, que, sin conocerla, llamó a esta prueba *aplastante* e *indiscutible* (porque, por lo visto, el señor Sentenach, con adorable optimismo, llama indiscutible a todo lo que a él le conviene que lo sea), ha perdido la esperanza de encontrar el cuadro, y, naturalmente, la prueba se quedó en lo hablado, por no ser menos, sin duda, que aquellas famosas sorpresas que me anunció y de las que dijo ingeniosamente que me harían caer de espaldas.

En lo que se relaciona con la explicación del *Iaurigui,* ya hice constar a su debido tiempo que cuantas firmas conocemos del literato y pintor son otros tantos testimonios que demuestran que nunca escribió su apellido en aquella forma, y aunque se ha asegurado que D. Juan, que desde 1607, próximamente, firmó siempre *Jáuregui,* firmaba *Iaurigui* antes de tener veinticinco o veintiséis años, lo cierto es que la prueba de este aserto tampoco ha aparecido todavía por ninguna parte, ni en esa *leve dificultad* se ha ejecutado aún la terrible pena de trituración a que fué sentenciada por el Sr. Pidal hace cinco años.

En el mismo caso hállase el último de los puntos controvertidos, que es el referente a la edad de D. Juan de Jáuregui cuando pintó el supuesto retrato. En mi primer trabajo demostré que, de no haber

error en un documento de 1609, Jáuregui en 1600 no contaba más de quince años, a lo que replicó el Sr. Sentenach que pronto me darían a conocer las razones que le asistían al pintor *para no querer tener veinticinco años* en 1609; y en efecto, esperando estoy aún la explicación de un caso tan peregrino (1).

Tal es el modo que ha tenido el Sr. Sentenach de presentar la prueba plena que ofreció en el comienzo de su artículo, y tal el camino amplio e iluminado con la luz meridiana por el que nos dijo que iba a avanzar sin necesidad de apoyarse en el cayado de la lógica, adminículo que es, en su sentir, absolutamente inútil cuando los hechos brillan con tanta claridad como estos; pero como quiera que los hechos que se comprometió a revelar no son más que una sarta de hipótesis, fantasías, conjeturas, pruebas fallidas, testimonios que no parecen y promesas que no se cumplen, resulta innegable que el Sr. Sentenach ha llegado al término de su viaje sin hechos y sin lógica.

Oigamos ahora las conclusiones que establece como resumen de su trabajo, que son las siguientes:

Primera. Que Jáuregui pintó el retrato de Cervantes. (Prueba: la *terminante declaración* que hizo el autor en el prólogo de las *Novelas Ejemplares.)*

Segunda. Que Cervantes se describió en 1613, no como era en este año, sino como era en 1600. (Prueba: la palabra del Sr. Sentenach.)

(1) Supongo que el documento o documentos que con tal misterio se han anunciado, serán completamente desconocidos, y que nada tendrán que ver con los que hace ya nueve años publicó el inolvidable Pérez Pastor en el tomo III de su *Bibliografía Madrileña* (Madrid, 1907), referentes al proceso incoado contra D. Juan de Jáuregui a instancias de doña Mariana de Loaisa, sobre promesa de casamiento. Y digo que lo supongo así, porque, en caso contrario, no sólo carecería la documentación de toda novedad y no se referiría a *particularidades de la vida D. Juan de Jáuregui, hasta ahora ignoradas,* sino que, además, el argumento indicaría que a alguien se le había pasado por las mientes la empecatada idea de que D. Juan de Jáuregui falseó su partida de bautismo, o, por lo menos, se quitó años en instrumento público, para aparecer como menor y esquivar de este modo la responsabilidad que pudiera exigírsele en aquel proceso. Repito que no puedo creer que a nadie se le haya ocurrido tan donosa salida, máxime cuando hay otros documentos que demuestran que Jáuregui no intentó jamás semejante cosa, y, por tanto, como digo en el texto, sigo esperando la explicación de este caso peregrino.

Tercera y cuarta. Que el retrato posee todas las condiciones de autenticidad. (Prueba: la materia en que está pintado; el estado y calidad de la pintura; los caracteres de los epígrafes; la indumentaria —incluso la gola, se entiende—; el tipo del personaje y hasta el tratamiento de «Don» dado a Cervantes por Jáuregui con el deseo de halagarle. Y el que no lo quiera así, que lo deje.)

Quinta. Que los letreros son coetáneos de la pintura. (Prueba: el cuarteado y la resistencia a los reactivos, según dejó patente el ensayo a puerta cerrada hecho por el Sr. Sentenach y que fué solamente presenciado por el difunto D. Alejandro Pidal, q. e. p. d., ensayo del que nada se dijo hasta después de transcurridos cuatro años.)

Sexta. Que la minuciosidad de los detalles, la timidez de la ejecución y el esmero de los letreros son propios de la inexperiencia y estilo de su autor, «a juzgar esto último *por su costumbre de proporcionar dibujos para los grabadores*». (Pregunta: ¿podría decirnos el Sr. Sentenach cuántos dibujos había proporcionado Jáuregui a los grabadores en 1600, o sea cuando no contaba más de quince años?)

Séptima. Que el estado actual del retrato es bastante satisfactorio. (Jaculatoria: ¡Demos gracias al Cielo!)

Octava. Que admitida (como quien no dice nada) la ejecución del retrato por Jáuregui, el caso ocurrido no tiene nada de extraño ni inverosímil, pues se trata simplemente del hallazgo de un cuadro perdido. (Meditación: He aquí una consecuencia incontrovertible y que puede figurar, sin desmerecer, al lado del más sólido axioma perogrullesco o de la más indubitada proposición del *Libro de todas las cosas,* de D. Francisco de Quevedo.)

Novena y última. «Como quiera que aun a algunos les gusta»ría que resultase falso el tan cuestionado retrato y han de buscar, »sin duda, razones para demostrarlo, yo, por mi parte, esclavo de la »verdad, opinaré como ellos cuando encuentren aquella tan contun»dente que lo demuestre por completo; entretanto, seguiré creyén»dolo auténtico, pues a ello me lleva la lógica, mi escasa pericia y »el amor a mi patria y al retratado.»

Como se ve, el Sr. Sentenach, que alardeó al principio de que iba a prescindir de la lógica, vuelve a agarrarse a ella como cualquier infeliz que necesite de la razón para avanzar por los estrechos y desacreditados senderos del discurso; y, sin embargo, niego que la

lógica, como sea buena, pueda conducir al término a que le condujo al Sr. Sentenach en esta su novena conclusión. De la pericia del Sr. Sentenach no soy quién para juzgar; y en cuanto al amor a la patria y al retratado, si bien es cierto que deben llevar también a desear que la verdad se esclarezca, son amores que aquí no tocan ningún pito y que supongo que el Sr. Sentenach no querrá monopolizar de la misma suerte que ha monopolizado el uso de los reactivos. Prescindiendo, pues, de estas cuestiones, diré únicamente que al leer las primeras líneas de la última conclusión, creí que el Sr. Sentenach iba a pedir, *al fin,* que se hiciesen los ensayos oportunos; pero cuando vi que tan solemnes premisas no eran más que preparación para decirnos que él se convencería de lo contrario en el caso de que se le presentase una de esas pruebas que no admiten discusión, me pregunté cuál es la idea que el Sr. Sentenach supone que se tiene de él, o cual es la que él tiene formada de los demás, pues o presume que se le reputa por una de esas personas capaces de negar la verdad antes que dar su brazo a torcer, o presume que abundan por ahí los hombres que proceden de ese modo. Me inclino, más bien, a lo segundo, en vista de que piensa temerariamente que «a algunos *les gustaría* que resultase falso el tan cuestionado retrato», y si lo dijo por mí (lo cual sería injusto) le contestaré que yo estoy, por lo menos, tan dispuesto como el Sr. Sentenach a reconocer la evidencia, entre otras razones, porque entiendo que el que no lo esté, da señales infalibles de ser tonto de capirote. Lo que hay es que en este caso no puedo convenir en que sean evidentes los endebles y cándidos argumentos aducidos por el Sr. Sentenach, porque lejos de convencerme, no han hecho sino aumentar mis dudas respecto de la autenticidad de la tabla, y lo propio me imagino que le ha de suceder a todo el que repare en que los defensores del retrato han adoptado la táctica de considerar como la cosa más natural y corriente cuanto se presenta como inexplicable y sospechoso, y que con sin igual frescura e insigne desparpajo intentan hacernos comulgar con ruedas de molino. Efectivamente; sostener que el pasaje de las *Novelas Ejemplares* es prueba irrefragable de que D. Juan de Jáuregui pintó un retrato de Cervantes y que no es posible interpretarlo de otra manera; dar por cierto que el pintor hizo el retrato, no para entregárselo a su preclaro amigo, sino para quedarse él con la pintura; justificar el famoso «Don» diciendo que Jáuregui se lo puso a Cervantes para halagarle y en señal de res-

peto cuando, precisamente, Cervantes se burló varias veces de los presumidos que sin derecho alguno usaban del mencionado título honorífico; sustentar que D. Juan de Jáuregui, que siempre firmó anteponiendo el «Don» a su nombre de pila, quiso prescindir de él en esta ocasión «porque lo creía prematuro y se sentía aún modesto», en una época en que hasta los padres daban a sus hijos el tratamiento, cuando lo tenían; explicar que al retratado se le represente con gola alegando que aquélla es la gola de Jáuregui y que éste se la prestó a Cervantes para retratarse; pretender que Cervantes se describió en 1613, no tal como estaba en este año, sino tal como era en el año 1600, y salir con que tan extraño proceder fué debido a que por no haber espejos en la casa de Cervantes se vió precisado a recurrir al recuerdo del retrato; defender que existían razones para que D. Juan de Jáuregui no quisiera tener veinticinco años en 1609; hallar disculpa a las trapacerías, embelecos y patrañas que se inventaron referentes al hallazgo de la tabla y declarar con pasmosa formalidad y sin el menor escrúpulo que se comprende perfectamente que tal se hiciese; en una palabra, querer convertir en otras tantas pruebas de autenticidad los hechos que se oponen a ella, es sistema excesivamente arriesgado que sólo puede emplearse contando con una amplitud de tragaderas que en nadie hay derecho a presumir sin ofenderle, y que no indica más sino que quienes lo utilizan han perdido completamente el terreno firme, que luchan a brazo partido con la lógica, y que no se dan cuenta de que verse en la necesidad de zurcir tan quiméricas fábulas, de aparvar tantas sutilezas inocentes, y de mantener la concurrencia de tal cúmulo de particularidades extraordinarias, rarísimas, inauditas y aun prodigiosas, para que resulte medianamente verosímil que un pintor haya pintado un cuadro, es demostración abrumadora de que la causa que han tomado a su cargo, más bien que mala, es absurda de remate.

IV

JUICIOS FAVORABLES A MI CRÍTICA

Sabe el lector que el Sr. Sentenach, apreciando como desprovistas de fundamento mis dudas acerca de la autenticidad, me auguró que iba a sufrir «sensibles derrumbamientos, al aceptar sin más ni

más tan malos materiales». Claro es que, a Dios gracias, y hasta la hora presente, no he sufrido ninguno; pero que mi trabajo y mis razones no han merecido a todos el mismo concepto que al Sr. Sentenach y a las contadísimas personas que salieron a la defensa del retrato, es extremo que se comprueba fácilmente con sólo memorar los juicios de buena parte de la prensa periódica.

«El caso —dijo *La Mañana,* a raíz de la publicación de mi primer folleto—, más que discutible, parece fallado con declaración de superchería y mixtificación» (1); *El Imparcial* convino en que las pruebas debían verificarse inmediatamente, «por decoro nacional, por el buen nombre de la Academia Española, que colocó un poco inmeditadamente, quizá, la imagen en su salón de sesiones, y por respeto a la memoria del manco inmortal» (2); *España Nueva* afirma que «el retrato que existe en la Academia Española fué ejecutado mucho después de la fecha que ostenta en los letreros» y no le concede una antigüedad superior a los días en que el Barón de Carteret preparaba los materiales para la edición del *Quijote* (3); *El País* manifiesta que es «preciso reconocer que la autenticidad resulta bastante dudosa o, por lo menos, que se ha procedido muy de ligero al colocar este cuadro en lugar preeminente del salón de actos de la Academia» (4); *Diario Universal,* después de conceder que tanto la opinión favorable como la adversa son dignas de respeto, dice que hay un punto en que partidarios y detractores pueden coincidir, que es en la petición de que se examine el retrato por la Junta de Iconografía, y añade que es de esperar que tal reconocimiento «sea atendido, ya que el asunto lo merece, y cuanto se haga por aclarar o desvanecer las dudas suscitadas no puede menos de ser aplaudido por todos» (5); de *La Ilustración Artística,* de Barcelona, es el párrafo que sigue, correspondiente a un extenso y notable artículo de la ilustre Condesa de Pardo Bazán: «convendría que todos nos hiciésemos solidarios de la carta que D. Julio Puyol dirije a D. Antonio Maura, actual Presidente de la Academia. En ella, no le pide gollerías. Tan sólo que el supuesto retrato de Cervantes sea reconocido y estudiado debidamente, por interés y decoro de la misma Corpora-

(1) Número del 22 de Abril de 1915.
(2) Idem del 17 de Octubre de 1915.
(3) Idem del 18 de Octubre de 1915.
(4) Idem del 19 de Octubre de 1915.
(5) Idem del 21 de Octubre de 1915.

ción y de España» (1); también la insigne escritora publicó otro artículo en *La Nación,* de Buenos Aires, reconociendo la oportunidad que tenía mi trabajo, por acercarse la fecha en que iba a conmemorarse el tercer Centenario de la muerte de Cervantes; declara que no tan sólo de incertidumbre se habla, porque le consta que hay quien afirma concretamente que se trata de una superchería, y manifiesta que lo primero que despertó su suspicacia respecto de la nueva efigie fué el contraste entre aquel semblante simpático y noble que estábamos acostumbrados a ver y el degenerado y asimétrico de la tabla discutida; aplaude que se adquiriese el retrato como primera providencia, pero opina que, una vez adquirido, «era cosa también de averiguar con cuidado sumo lo que hubiese de por medio, antes de proclamar que aquél fuese el legítimo retrato de Cervantes»; hace historia del hallazgo y, conviniendo en que el proceso «es turbio, muy turbio», encuentra justificada la petición que formulé, encaminada a que se verifiquen las pruebas necesarias, y se adhiere a ella (2); el mismo periódico publicó otro trabajo extensísimo del erudito profesor don R. Monner Sans, quien considera que es reparo suficiente el hecho de no haberse remitido la tabla a informe de la Junta de Iconografía, organismo indicado para ello, y cree que únicamente por razones de amor propio se explica que la Academia se obstine en no confesar que hubo precipitación en poner el cuadro en el salón de sesiones (3); no contentándose con este artículo, el Sr. Monner arremete con otro a los defensores de la tabla en el número de 25 de Noviembre último, haciendo una crítica acabada acerca de la interpretación del pasaje de las *Novelas* y recordando que con motivo del tercer Centenario, distinguidos literatos de aquel país americano expusieron su opinión contraria a la autenticidad, como fueron, entre otros, el Sr. Martín de la Cámara, que termina su estudio sobre esta materia diciendo que «no tenemos, en realidad, un retrato auténtico de Cervantes» (4) y D. Ricardo Rojas, que en una de sus conferencias cervantinas, manifestó que «no debe adoptarse más documento perfecto que el retrato verbal que el mismo Cervantes hace de su propia persona en el prólogo de las *Novelas Ejemplares*»; en fin, D. Angel Salcedo, ilustre académico

(1) Número del 6 de Diciembre de 1915.
(2) Idem del 6 de Enero de 1916.
(3) Idem del 27 de Diciembre de 1915.
(4) *El Diario,* de Buenos Aires; número del 22 de Abril de 1916.

y autor de una extensa y erudita *Literatura Española,* hace así el balance de la discusión: «Con el Centenario han coincidido las últimas escaramuzas calientes sobre la autenticidad del retrato de Cervantes donado por D. José Albiol a la Academia Española como el pintado por D. Juan de Jáuregui según la tan conocida referencia del prólogo de las *Ejemplares.* Es indudable que la causa de la autenticidad de esta pintura, aunque defendida por autoridades tan dignas de respeto como Rodríguez Marín, D. Angel Barcia, don Alejandro Pidal y D. Narciso Sentenach, está hoy muy en baja, sobre todo desde la publicación del artículo de Foulché-Delbosc, y los golpes que le ha dado Julio Puyol en la *Revista Crítica Hispanoamericana* parecen mortales. Ya en este año, ha publicado un nuevo folleto apologético el Sr. Sentenach; pero, hablando francamente, no son los argumentos aducidos el bálsamo de Fierabrás que haya de curar las heridas recibidas por el retrato en la brava refriega. Nos quedamos sin retrato de Cervantes, como nos hemos quedado sin el de Garcilaso de la Vega.»

Pudiera completar esta enumeración con los juicios de artistas y de críticos eminentes, si fuera lícito dar publicidad a las cartas particulares; pero como dato curioso y significativo, consignaré que la Junta del Centenario de Cervantes, a pesar de estar presidida por el Sr. Rodríguez Marín, heraldo de la autenticidad de la tabla, no se atrevió a admitir el retrato como definitivamente auténtico en un documento oficial, puesto que tal Junta fué, sin duda, la encargada de preparar el texto de la Real Orden de Julio de 1915, por virtud de la cual se convocaba la Exposición Artística internacional que iba a celebrarse el año siguiente. En efecto; el artículo 25 de la citada disposición, que es uno de los que se refieren al concurso del busto de Cervantes, dice así: «Los artistas que tomen parte en este certamen, presentarán un busto en escayola de tamaño algo mayor que el natural y de aspecto decorativo, y para este trabajo se valdrán de los elementos ya conocidos y de todos aquéllos que puedan aportar, *a fin de obtener* y divulgar UN RETRATO TIPO DEL GRAN ESCRITOR.» ¿No es esto una prueba evidente de que la Junta del Centenario no quiso conceder la cualidad de auténtico e indiscutible al retrato que posee la Academia? Claro que sí; porque de reputarlo indiscutible y auténtico no se le hubiese ocurrido que uno de los fines de aquel concurso fuera el de *obtener* un retrato *tipo* de Cervantes, que no hacía falta alguna, siendo legítimo el que se atribuye a D. Juan de Jáuregui.

V

SISTEMÁTICA RESISTENCIA A QUE LAS PRUEBAS SE PRACTIQUEN

Jamás pude presumir que llevar a término los ensayos que solicité en mi primer folleto fuera empresa a la que se opusieran tan enormes dificultades, y confieso también que al ver la obstinada y sistemática resistencia, se arraigó más en mi ánimo la desconfianza respecto de la autenticidad de la tabla, por ser incuestionable que si sus defensores estuvieran tan convencidos de ella como dicen, parece lo natural que habían de ser los primeros en pedir que los ensayos se practicasen, como medio sencillísimo de lograr el más elocuente testimonio de lo certero de sus juicios y la más plena confirmación de sus asertos. Obsérvese que estas pruebas fueron reclamadas desde el primer momento por críticos del fuste de Foulché-Delbosc, Fitmaurice-Kelly y Givanel; por escritores como *Azorín;* por revisteros de arte, como el Sr. Alcántara, y aun por algunos entusiastas defensores de la tabla, como el Sr. Marqués de Camarasa, que escribió estas palabras: «Celebraremos que el lujo y derroche de pruebas llegue a ser hasta ridículamente excesivo. Trátase de un monumento nacional de intensísimo interés, y aun algo más. El día, en efecto, en que nadie se atreva a poner en tela de juicio la autenticidad del *Jáurigui* de la Real Academia de la Lengua, será un día de enhorabuena, etc.» Al plantearse de nuevo la cuestión, gran parte de la prensa abogó en el mismo sentido, y mi modesto trabajo fué secundado por plumas prestigiosas; pero lo cierto es que ni antes ni ahora dejaron de hacerse los sordos los que anduvieron en el tinglado del hallazgo, con la sola excepción del Sr. Sentenach, por lo cual se ocurre pensar que, cuando de tal manera se encastillan en que los ensayos no se verifiquen, es porque no están muy seguros de que el resultado haya de ser satisfactorio, y que temiendo que el amor propio de alguno o de algunos sufra lamentable quebranto, prefieren sostener a todo trance lo que han dicho, y dar por buenas unas pruebas de tapadillo que no pueden ofrecer ni aun las garantías elementales que acostumbran a exigirse en estas ocasiones.

Digno de notarse es también que ciertos publicistas que habían impugnado el retrato anteriormente, callaron como muertos cuando

volvió a ponerse sobre el tapete el pleito de la autenticidad, y no faltan, asimismo, otros de reconocida nombradía, que diciendo en voz baja que se hallan persuadidos de que el retrato es absolutamente apócrifo, no se atreven, sin embargo, a decirlo en público, cual si temieran que opinar en alta voz pudiera irrogarles algún perjuicio. El fenómeno, por ser muy humano, es frecuentísimo, y ciertamente no habrá quien no haga memoria de numerosos casos en que la verdad quedó colgada por no haber nadie que tuviese el valor de declararla. Recuerdo a este propósito uno análogo al presente, en que se trataba de un cuadro conocidísimo y de innegable importancia histórica, que habiendo sido traído a Madrid desde una capital de provincia, suscitó entre los críticos reñidas discusiones, pues mientras los unos defendían que era auténtico, los otros sospechaban que allí había indicios vehementes de haberse querido dar gato por liebre, y acusaban a los señores que a puerta cerrada dictaminaron sobre la legitimidad de la pintura de haber padecido una deplorable equivocación. Exigiéronse pruebas; las pruebas, aunque anunciadas con bombo y platillos, no llegaron a darse; anduvo lista la letra de molde en uno y otro sentido, y, al cabo de algún tiempo, la gente se cansó de controversia, y, como sucede siempre, la cuestión fué a parar a las regiones del olvido. Nadie se acordaba de ella, cuando un amigo mío tuvo que ir a la capital en que el cuadro había parecido, y un día que salió la conversación de aquella historia, díjole una persona, que estaba enteradísima de lo ocurrido, lo que palabra más o menos, va a continuación:

«—Yo no le aseguro a usted que el cuadro se pintase aquí; pero lo que sí afirmo es que aquí sufrió alguna importante manipulación. Ya sabe usted que el que lo encontró era un hábil restaurador; pues bien; este señor, vivía en una casa de huéspedes, y los dueños de ella notaron en cierta ocasión que andaba muy atareado con un cuadro, al que por las tardes especialmente, y cuando salían los demás compañeros de hospedaje, consagraba asidua labor. Por espacio de varios días, observó la dueña, que después del trabajo cotidiano, cargaba el pintor con el cuadro, se dirigía a la cocina y lo colocaba durante algún tiempo bajo la campana del hogar, cosa que no llamó la atención de la hospedera, porque le había visto hacer lo mismo con otros cuadros, y aun se había permitido gastar alguna que otra broma, diciéndole que él hacía con sus pinturas lo mismo que ella con los embutidos y las carnes que curaba al humo del fogón. Al

cabo de algunos meses, el cuadro fué llevado a Madrid y produjo la trapatiesta de que todos tienen noticia. Pero es el caso que los periódicos de la Corte publicaron el fotograbado, y el número de uno de ellos, en que aparecía la reproducción, fué a parar a manos del dueño de la casa, quien muy regocijado, se lo enseñó a su esposa para que viera lo que decía aquel diario del que había sido su huésped. Fijóse la buena mujer en la estampa, y reconociendo el cuadro que tantas veces viera bajo la campana del hogar, exclamó:

—¡Ay, Virgen, éste pintólo en casa! (1).

—Claro es —prosiguió la persona a que me refiero— que si por esto sólo no puede deducirse que lo pintase allí, indica, por lo menos, que allí lo restauró, o lo barnizó, o lo repintó, o lo ahumó, o hizo con él cualquiera de esas operaciones y diabluras tan conocidas en la profesión y a las que se dedicaba de ordinario; y digo esto, porque en la ciudad vive un industrial a quien el artista le encomendaba frecuentes trabajos que tenían por objeto dar aspecto de antigüedad a marcos, lienzos y tablas, y el cual recuerda que le llevó una o dos de estas últimas, viejas por supuesto, con encargo de que se las preparase para pintar al óleo con receta especial que le proporcionó, y encargándole reiteradamente que conservase su carácter antiguo, acentuándolo, a ser posible, por medio de fricciones con tierra mojada y secándola después al calor de la chimenea. Ya ve usted si el hombre era de cuidado.

—Todo esto —replicó mi amigo— puede ser de importancia, y debiera usted publicarlo para que las gentes se enterasen o autorizarme a mí para que lo publicara yo.

—Publíquelo usted, si quiere —respondió el provinciano—, pero no diga usted quién se lo contó.

—Ya comprende usted que esto sería quitar todo valor al testimonio.

—Lo comprendo, sí, señor; pero tengo la evidencia de que me indispondría con D. Fulano y con D. Mengano que, como sabe usted, han defendido a capa y espada la autenticidad del cuadro, y, francamente, no tengo ganas de disgustos. Por lo demás, si usted quiere, puede comprobar por sí mismo cuanto le he referido.

Intrigado ya mi amigo, aceptó el ofrecimiento, y, en efecto, habló con los hospederos que le contaron el suceso como queda relatado,

(1) Textual.

y hasta le enseñaron el fogón y el sitio en donde el cuadro se *curaba* al humo, dándole otra porción de curiosísimas noticias; pero al llegar el momento de pedirles permiso para usar de ellas, le respondió el dueño:

—¡Ay, no señor! Que no se sepa que se lo hemos dicho nosotros. Yo soy conserje de tal centro, y no puedo ponerme a mal con don Zutano.

La misma historia se repitió con el industrial de las tablas, quien después de haber corroborado cuanto queda expuesto, respondió al oir la consabida demanda:

—Yo le ruego a usted que no diga que se lo he dicho yo, porque á D. Perengano no le parecerá bien y podría originarme algún perjuicio.»

Y aquí tienen los lectores uno de tantos casos en que por temor a los proverbiales D. Fulano, D. Mengano, D. Zutano y D. Perengano, se han quedado ignoradas declaraciones de innegable valor que hubieran arrojado mucha luz sobre el asunto y de las cuales guarda mi amigo testimonios escritos a disposición de todo aquel que desee conocerlos, pero que no hace públicos respetando la voluntad de quienes se los proporcionaron, porque no está autorizado para declarar los nombres de esas personas ni los dirá nunca sin que ellas se lo permitan.

¿Quién sabe si temores y recelos semejantes serán la causa que explique el silencio de unos respecto del retrato de Cervantes y la resistencia de otros a que las pruebas se realicen? Y para que no se niegue que no ha habido tal resistencia (porque está visto que algunos se hallan dispuestos a negarlo todo), quiero dejar consignados algunos hechos que juzgo merecedores de ser conocidos.

Como mi primer folleto terminaba con una carta dirigida a don Antonio Maura, Director de la Academia Española, me creí en el deber de procurar que fuera dicho señor quien, por mi conducto, tuviese conocimiento de aquel trabajo antes que nadie; así se lo participé en otra carta, con la que le acompañaba un ejemplar del folleto mencionado, y a la que recibí afectuosa contestación con fecha 6 de Agosto de 1915. Decíame en ella el ilustre Director de la Española que el asunto se examinaría por la Academia cuando, pasado el verano, reanudase sus tareas, porque el interés de la materia hubiera dado, en todo caso, argumento para la deliberación, de la que, como es natural, no le era posible prescindir. Conociendo la

rectitud del Sr. Maura, puede asegurarse que la cuestión se suscitó en una de las primeras juntas celebradas en el curso de 1915-16. Yo, sin embargo, no volví a tener noticia alguna; pero lo que sí sé es que el retrato no se ha sometido a ninguna prueba, que sigue en el mismo sitio en que antes estaba y que el solo acuerdo que acerca de él parece haber adoptado la Academia desde entonces es, como ya dije en otra ocasión, publicar en caracteres más gruesos que los que venía empleando el anuncio que inserta en la cubierta de su *Boletín* referente al *Retrato auténtico de Cervantes*. Bueno será advertir que este anuncio es la *única declaración pública y oficial* de la autenticidad de la tabla que hasta ahora ha hecho la Academia, pues ni en ningún otro lugar se ha ocupado de ella, ni para el citado *Boletín,* que cuenta ya tres años de existencia, se le ha ocurrido a nadie escribir un artículo sobre el retrato, aunque no fuera más que en justificación de lo que de él se dice en la cubierta.

Puesto que toda la prensa dió la noticia, no tengo inconveniente en hacer constar que en Enero de 1916 visitamos al Sr. Ministro de Instrucción pública los Sres. Marqués de Laurencín, D. Rafael de Ureña, D. Adolfo Bonilla y el que suscribe, con el exclusivo objeto de llamarle la atención respecto del célebre retrato y de exponerle la conveniencia de depurar su autenticidad antes de la fecha en que iba a celebrarse el tercer Centenario de la muerte de Cervantes, puesto que, con tal motivo, era de esperar que circulase profusamente la efigie por todos los pueblos de Europa y de América. Nos contestó el Sr. Ministro que si como tal no le era posible incoar por el momento expediente alguno, emprendería desde luego una gestión oficiosa con el fin de poner en claro la cuestión antes de la citada fecha; pero añadió que si llegaba el momento de que el Gobierno tuviera que sancionar de algún modo la imagen de Cervantes atribuída a Jáuregui, ya en sellos especiales de correos, ya en un monumento, ya en cualquiera otra forma, hallábase dispuesto a intervenir y a no reconocer carácter oficial al retrato sin que se depurase la autenticidad de la manera más satisfactoria. Como es sabido, la conmemoración del tercer Centenario fué antipatriótica y ridículamente suspendida; pero esto no impidió que en las portadas de algunas ediciones del *Quijote,* en los periódicos ilustrados, en el proyecto de monumento a Cervantes que obtuvo el premio en el concurso y hasta en los sellos de correos que editó el Congreso de los Diputados, saliese a relucir la imagen famosa, con gran refocila-

miento de los que la patrocinan, que creen que de este modo, ya que no con pruebas y con razones, va ganando la autenticidad mediante una especie de prescripción, a la que ellos ayudan por su parte sin más que emplear un sistema tan sencillo y tan cómodo como es el de callarse la boca y dejar que ruede la bola (1).

Finalmente, será bueno tener en cuenta que, según la opinión de los peritos, los ensayos de esta clase, para que sean eficaces, deben verificarse lo antes posible, pues si en un cuadro hay repintes o inscripciones recientes, los reactivos acusarán la pintura moderna si se aplican al poco tiempo de haber sido hecha; pero si se dejan transcurrir algunos años, la pintura se endurece y no se podrá ya distinguir lo nuevo de lo antiguo, o cuando menos, será sumamente difícil. ¿Conocerán esta particularidad los que se han opuesto y se oponen a que se hagan como es debido las pruebas del retrato? Tal vez.

VI

UNA OPINIÓN TERMINANTE

A pesar de los reparos, temores y cuquerías a que se alude en el párrafo anterior, motivos de que muchos no hayan dicho lo que saben o lo que piensan, aún queda alguien que, con verdadera gallardía, se ha decidido a hablar con claridad, como va a ver el lector.

Una feliz casualidad fué causa de que conociese personalmente (de nombre ya le conocía), a D. Francisco Pompey, joven artista que ha logrado conquistar legítima reputación. Ha trabajado mucho y bien en el Museo del Prado copiando a los más insignes pintores españoles e italianos, y esto, juntamente con sus viajes por el ex-

(1) Un ejemplo de esta *prescripción,* verdaderamente irrisorio, aunque lamentable, porque pone en berlina a un Cuerpo literario, es el que ha dado la Real Academia Hispano-Americana de Cádiz, en la edición de las *Novelas Ejemplares* que acaba de publicar, y en la que no solamente aparece el retrato de Cervantes, de que vengo ocupándome, sino que además ostenta en la cubierta y en la portada un título que dice así: *Novelas Ejemplares de DON Miguel de Cervantes Saavedra.* ¿Qué tal? Si la edición se agota y los académicos gaditanos se deciden a hacer la segunda, es casi seguro que en ella le cuelgan a Cervantes un *Excelentísimo Señor* como el de un Ministro.

tranjero, le ha hecho penetrar en los procedimientos clásicos y adquirir indiscutible y singular dominio de la técnica sabia y erudita, que da grande autoridad a sus juicios y avalora sus obras pictóricas de un modo extraordinario. Reciente está todavía el recuerdo de dos cuadros suyos que produjeron en Madrid justificada sensación: la copia de la *Expulsión de los mercaderes*, del Greco, y el *Retrato de Rubén Darío*, que ha poco tuvimos ocasión de admirar. Pues bien; el Sr. Pompey, cuya cultura artística e histórica ha sabido también acreditar con la pluma, no sólo me manifestó su interesantísima opinión acerca del retrato de la Academia, sino que además, y como aquel que está seguro de lo que dice y a quien no le duelen prendas, me autorizó para publicarla con su nombre. Cordialmente le agradezco tales declaraciones y quiera Dios que tengan aquella eficacia que hay derecho a esperar de la buena voluntad que las inspiró. He aquí, pues, las palabras del Sr. Pompey:

«Celebro muy de veras esta ocasión que se me presenta para hablar del retrato de Cervantes, porque hacía mucho tiempo que sentía vivos deseos de comunicar el resultado de mis observaciones, en atención a que es muy grande el autor del *Quijote,* para que con su efigie se haga lo que se viene haciendo.

»Dos veces he copiado ese retrato: la primera, por encargo; la segunda, por tener oportunidad de estudiarlo a todo mi sabor, durante los ocho días que invertí en mi trabajo, hecho a toda luz, con el fin de que no se me escapase ningún detalle. Como resultado de este examen, afirmo que aquello es un retrato antiguo arreglado en nuestros días para que parezca de Cervantes; y afirmo también que el arreglo es la obra de un restaurador más o menos práctico en su oficio, pero en modo alguno la de un pintor propiamente dicho, porque éste pinta más bien según propia inspiración y técnica personal, mientras que el restaurador se somete a la técnica del cuadro que restaura.

»Obsérvase, desde luego, que en la frente hay un barrido de más de dos centímetros, que se hizo con el exclusivo objeto de agrandarla y de que se conformase con aquella *frente lisa y desembarazada* que describe Cervantes en su autosemblanza; pero esto no se ejecutó con tanta habilidad que no quedasen rastros de la superchería, porque así el color del pelo inmediato a la región frontal, como el que se empleó para sombrear el perfil del lado derecho de la figura, están obtenidos con una mezcla de siena y

ocre que no se ve en ninguna tabla de aquella época, cuyos tonos son mucho más finos, y no es posible conocerlos tan fácilmente. Cosa análoga sucede con el sonrosado de las mejillas. Además, cualquiera puede notar que el caballete de la nariz es un pegote para hacerla aguileña, pues se percibe perfectamente la línea que arranca desde el entrecejo y que nos indica que el original del retrato tenía la nariz menos pronunciada. Cierto rubio gríseo, fino y suave, que se descubre en la barba, es prueba de que el retrato correspondía a un individuo menos viejo de lo que era Cervantes en 1600, y por eso el arreglador intentó envejecerlo un poco, oscureciendo aquella parte con evidente torpeza y valiéndose de un color negro desdichadamente elegido. El bigote está también suciamente pintado sobre el que hay debajo, y en las cejas distínguense, asimismo, con toda claridad, unas líneas de sombra que fueron, sin duda, las del primer retrato, y encima de ellas, y a punta de pincel, las cejas nuevas que puso el restaurador. Basta fijarse un momento en el ojo izquierdo, para convencerse de que allí hubo mano de gato; en la boca y en la oreja todo el sombreado es moderno, y, en resumen, en toda la cabeza son facilísimos de ver idénticos retoques.

»Creo que la lechuguilla es un añadido del restaurador para acomodar la indumentaria a la efigie tradicional de Cervantes, y acaso no sea aventurado sospechar que debajo de la lechuguilla hay una verdadera gola, por el estilo de las que vemos en los retratos de Felipe II, debiendo advertirse que lo que en ella parece sucio, no es más que una pátina conseguida artificialmente. Tampoco es de tiempo de Cervantes el corte de los hombros de la figura, que más bien se asemeja al que contemplamos en los retratos que Pantoja pintó del monarca a que acabo de referirme.

»He observado que todo esto no deja de estar hecho con cierta malicia; así, por ejemplo, en la cabeza se distinguen algunas veladuras (no barridos) que inducen a presumir que el *adaptador* se valió de este procedimiento para hacer creer que el cuadro fué restaurado antes de ahora y para que a tal restauración se achaquen los repintes que tiene.

»Por lo que respecta a las inscripciones, me parecen cosa muy moderna. Ya sé que el hecho de que el cuarteado de las letras arranque desde el fondo, se ha reputado como prueba plena de que son contemporáneas del retrato; pero semejante afirmación es inaceptable y pueril para todo el que entienda de estas cosas, porque aquel

cuarteado, suponiendo que existiese en la primera pintura, pudo transmitirse en pocos días a las letras que se pintaron encima, y pudo también (y es lo que yo más creo), obtenerse al mismo tiempo que el del resto del cuadro. En este terreno, hácense hoy verdaderas maravillas, como se hicieron con un célebre *primitivo,* que, no ha muchos años, vi yo pintar en la calle del Horno de la Mata, compañero del que, tampoco hace mucho, vi empezado en cierto estudio del boulevard Saint-Michel.

»Ahora bien; este retrato, que es decididamente malo, desigual de dibujo y de color, ¿pudo pintarlo D. Juan de Jáuregui? De ninguna manera. A la edad que Jáuregui tenía en 1600, se pinta con el mayor candor, con la mayor sinceridad, pero nunca con la picardía con que está hecha aquella figura, ni empleando para ello recetas de restaurador.

»En fin; confieso ingenuamente, que, a veces, mirando la efigie; reconstruyendo sus facciones; fijándome en la forma de la cabeza, en la línea de los hombros, en el aire, y en otros mil detalles, me parecía descubrir que aquello no fué otra cosa en su origen que una mala copia de un retrato de Felipe II, convertida después en retrato de Miguel de Cervantes por arte de encantamiento.»

*

Yo sé que otros pintores, algunos de los cuales han hecho también la copia del retrato que posee la Academia, no creen en la autenticidad de la tabla más de lo que cree el Sr. Pompey.

VII

CONCLUSIONES

Las conclusiones que formulo como consecuencia de lo expuesto en éste y en mis dos anteriores trabajos, son las que siguen:

1.ª Que D. Estanislao Sacristán poseyó un retrato que suponía ser de Cervantes y pintado por Jáuregui, retrato del que se desprendió antes del año 1907, y que se cree que sea el mismo que el que hoy es propiedad de la Academia Española, aunque de ello no existen pruebas ni testimonios conocidos.

2.ª Que la versión que en 1912 se dió acerca de la procedencia

y hallazgo del retrato, difería en puntos muy esenciales de la que comenzó a conocerse con posterioridad a la publicación de mi primer folleto, ignorándose, hasta la fecha, cuáles fueron los motivos de que se ocultase la verdad sobre tal extremo.

3.ª Que el pasaje del prólogo de las *Novelas Ejemplares* no demuestra de modo terminante e indiscutible que Jáuregui pintase el retrato de Cervantes, sino que cabe interpretarlo también en el sentido de que tal retrato no existía, y, en consecuencia de ello, cae por su base el fundamento principal que invocan los defensores de la tabla.

4.ª Que es muy extraño y grandemente sospechoso el «Don» que precede al nombre de Cervantes, y que la explicación que se ha dado para justificarlo, diciendo que Jáuregui lo puso en señal de respeto al retratado, es no más que una conjetura sin consistencia, que no es admisible como argumento en una discusión seria.

5.ª Que es también sospechoso y extraño que D. Juan de Jáuregui firmase sin «Don», siendo así que no prescindió de él en ninguna de sus firmas conocidas, y que no puede adoptarse la suposición gratuita y artificiosa de que lo omitiese en esta ocasión, «porque lo creía prematuro y se sentía aún modesto.»

6.ª Que no es menos sospechoso que el apellido del pintor aparezca en la forma *Iaurigui;* en primer lugar, por ser, precisamente, como Cervantes lo escribió en el prólogo de las *Novelas,* texto que, en caso de mixtificación, sería el que se hubiese tenido a la vista; y, en segundo término, porque en todas las firmas, hasta hoy conocidas, no se lee *Iaurigui,* sino *Jáuregui.* Por tanto, podrá ser verdad que, como se ha afirmado, el presunto autor del retrato que desde 1607, próximamente, firmó siempre *Jáuregui,* firmase *Iaurigui* antes de tener veinticinco o veintiséis años; pero no lo es menos que este pormenor, del que viene hablándose desde el año 1911, no ha tenido corroboración hasta el momento presente.

7.ª Que según la partida de bautismo de D. Juan de Jáuregui, éste al pintar el retrato no tenía más de diez y siete años y cuarenta días, ni menos de diez y seis y cuarenta días; pero según una escritura publicada por el Sr. Pérez Pastor y citada por el Sr. Fitzmaurice-Kelly (1), Jáuregui declaró que en 11 de Mayo de 1609, era mayor de veinticuatro años y menor de veinticinco, y, por tanto,

(1) *Miguel de Cervantes Saavedra,* pág. XVI.

en 1600, época en que se dice que pintó el retrato, no podía contar más de quince años; y si bien se ha querido obviar esta nueva dificultad asegurando que había razones para que D. Juan de Jáuregui *no quisiese tener veinticinco años en 1609,* tales razones no se han hecho públicas, ni se ha indicado siquiera cuál es el documento que las confirma.

8.ª Que el hecho de que las facciones del retrato convengan exactamente con la descripción que Cervantes hizo de sí mismo en el prólogo de las *Novelas,* es otro indicio que hace sospechosa la legitimidad de la tabla, porque es de presumir que un mixtificador se hubiese atenido absolutamente a la semblanza trazada en aquel texto, sin pararse a pensar que cuando se escribió habían transcurrido unos trece años desde la fecha que aparece en el retrato, y que la explicación que se ha dado para justificar tal circunstancia no puede admitirse en buena crítica, por ser inverosímil y absurdo que Cervantes fuera a describirse en 1613, no como era entonces, sino como había sido en el año 1600.

9.ª Que no se han practicado pruebas oficiales para averiguar si la pintura es antigua o moderna, y que aunque en opinión de algunos técnicos la pintura y los letreros son coetáneos, en opinión de otras personas, no menos competentes, los letreros son de tiempo posterior, y así, en el caso de que esto último resultase confirmado, constituiría un grave indicio de que el retrato era apócrifo.

10.ª Que el hecho de que las resquebrajaduras que presentan los citados letreros arranquen desde el fondo (cosa que hasta ahora sólo sabemos porque así lo dice el Sr. Sentenach), no es demostración de que sean contemporáneos de la pintura, puesto que, según queda indicado, cuando sobre una pintura cuarteada se pone una ligera capa de color, como lo es la de tales inscripciones, al cabo de algún tiempo las resquebrajaduras se comunican a la nueva superficie, efecto que puede acelerarse ya por el empleo de ciertos secantes, ya por la acción del calor.

11.ª Que hasta ahora no conocemos ninguna pintura de Jáuregui con cuyos estilo y manera puedan ser comparados los de la tabla.

12.ª Que aunque el Sr. Pidal, en su *Conferencia* de la Asociación de la Prensa, aseguró que «por esa tabla han pasado los ojos de nuestros más afamados críticos, tanto arqueológicos como técnicos en las artes de la Pintura», ni entonces ni después se ha dicho quié-

nes fueron, ni ninguno de ellos, con excepción del Sr. Sentenach, ha hecho pública su opinión.

13.ª Que las únicas pruebas de que se tiene noticia son las que el Sr. Sentenach declara haber realizado allá por 1912, y que no fueron públicamente conocidas hasta el año pasado; pero tales pruebas no pueden en modo alguno estimarse ni como suficientes ni como definivas, porque aparte de su carácter reservado y secreto, puesto que no fueron presenciadas más que por D. Alejandro Pidal (que en paz descanse), no es posible, en cuestiones de esta índole, satisfacerse con el dictamen de un solo perito, aunque sea tan competente como el Sr. Sentenach y aunque esté tan seguro como él lo está de no haber sufrido error; y así llama poderosamente la atención que el cuadro no haya sido sometido al examen de la Junta Nacional de Iconografía y de la Real Academia de Bellas Artes, organismos indicados para ello, y cuya manifiesta preterición en este caso es absolutamente inexplicable.

14.ª Que ha habido y hay una tenacísima resistencia a que tales pruebas se lleven a término, y por esta razón han resultado infructuosos cuantos requerimientos y gestiones se encaminaron a ese fin.

15.ª Que hay quien sostiene, razonando su opinión, que el retrato no es más que una superchería manifiesta.

16.ª Que en vista de lo que precede, no puede afirmarse que el retrato sea auténtico, sino que, por el contrario, cada una de las circunstancias consignadas y especialmente la apreciación de todas ellas en conjunto, le hacen sospechoso en alto grado y justifican las dudas y las desconfianzas que suscita.

***

Presumo que las pruebas reclamadas no han de verificarse, al menos por ahora. Yo, sin embargo, quedo satisfecho de mi trabajo, puesto que he recogido en él una porción de noticias que, de otro modo, no hubieran tardado en borrarse de la memoria de las gentes, y además he dado motivo a una polémica que, si no tan amplia como era de desear, aunque el asunto revestía mucha mayor importancia que las imbecilidades de la *traza* del *Quijote,* que tanto hicieron gemir las prensas, ha sido suficiente para que las personas imparciales juzguen de los argumentos aducidos por una y otra parte. El

mismo silencio que han guardado en esta ocasión los más fervorosos defensores de la autenticidad de la tabla, será sin duda el día de mañana dato de capitalísimo interés. Pasará el tiempo; con él pasaremos también los que hemos intervenido en la discusión, y dentro de unos cuantos años, cuando hayan dejado de ser un factor principal las razones de amor propio, que llevan a veces a sostener, contra viento y marea, la palabra que se soltó o las ligerezas cometidas, podrán los que nos sucedan juzgar el caso libres de todo prejuicio.

JULIO PUYOL.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

C. MAUROY: *Cuatro poemas (Revue Hispanique,* tome XXXV).—(53 págs. en 4.°)

En la *Revue Hispanique,* publicada por la *Hispanic Society of America,* inserta Mr. C. Mauroy cuatro pequeños poemas, precedidos de un ligero preliminar, y sin nota, comentario, ni descripción ninguna de los manuscritos reproducidos (1). Forman parte estos últimos del X-304 y del M-223 de la Biblioteca Nacional de Madrid, y hállanse los cuatro escritos en tercetos. Trata el primer poema de: *La Mosquea, o alabanzas de la mosca;* el segundo contiene las *Alabanzas del puerco;* el tercero, las *Alabanzas del vino, de Baco y sus bodas,* y se titula el cuarto: *El reino de Cucaña, por el licenciado de Galuchena.*

Las cuatro páginas preliminares de la edición contienen algunas consideraciones que merecen ser rectificadas, aunque, por otra parte, el asunto sea harto baladí, puesto que los *Cuatro poemas,* escritos con ingenio y fácil vena, no pasan de medianos. Entiende el Sr. M. que los *tres* primeros son obra *del mismo autor*. Quizá pudiera creerse esto de los *dos* primeros, por aquello de que las Musas

«Berta, Toña, Pedrala y Majelina»

aparecen citadas en ambos; y de que el verso

«a celebrar la mosca me ayudaron»,

del segundo, parece referirse a *La Mosquea;* pero ¿con qué fundamento cabe asegurar que el autor de esta última y de las *Alabanzas del puerco*

(1) Bien merecían, sin embargo, algún comentario los términos *primera, parar* y *manbulla* del primero de dichos poemas, así como el *guillote,* el *zellenco,* la *callonca,* la *uva maquí* y la *uva xataguí,* el *vitoque* y el *boyorte* del tercero, y la *vida a la carlona* del cuarto.—No hemos cotejado las reproducciones con sus originales, pero desde luego se advierte que el *grimillón* de la página 266 está por *grillimón,* y que el *la* de la página 290 (verso séptimo) sobra. Esperemos que el Sr. Mauroy comente y rectifique todo esto, y otras cosillas más, en algún magistral estudio.

sea el mismo que el de las *Alabanzas del vino?* La *identidad* (?) *de estilo y de factura,* por sí sola, nada prueba, puesto que el estilo y la factura de *El reino de Cucaña,* como los de *La vida del Pícaro* y de tantas otras composiciones análogas, se parecen extraordinariamente a los de los dos primeros poemas mencionados, y, no obstante, pertenecen a distinto autor.

Afirma luego el Sr. M. que el autor de esos *tres* primeros poemas «es *desconocido*». Valdría la pena de informarse algo mejor antes de estampar tan rotunda aseveración. Apuntaremos, a modo de ejemplo, una sospecha, cuya pista podrá seguir admirablemente, sin duda, el Sr. M. Hubo un cierto licenciado, llamado Juan de Arjona, granadino, beneficiado de la Puente de Pinos y muy estimado por sus contemporáneos (especialmente por Lope de Vega, que alude a él diferentes veces). Murió, según Adolfo de Castro, a fines del siglo XVI. Tradujo del latín, en brillantes octavas castellanas, la *Tebaida* de Estacio, versión que terminó Gregorio Morillo. Además, según Bermúdez de Pedraza, fué famoso el poema que compuso con el título de *La Mosca*. Concurrió Arjona a la Academia que, a fines del siglo XVI, se celebraba en Granada, en casa de don Alonso de Granada Venegas (1). Añádase a esto que, según Gallardo (2), Arjona compuso un «donoso poema» sobre la tierra de Cucaña, al cual alude Juan de la Cueva, cuando escribe, en la égloga V:

«Viendo esto, he creído la patraña
que cuentan los burlescos escritores
de la tierra de Jauja y de Cucaña.»

Por último, parece probable que el autor del primer poema escribía en Andalucía (alude, en la pág. 245, verso 20, a las uvas de Vélez), y lo mismo el del cuarto (donde se mencionan, en la pág. 281, «aquestos trapacistas de Sevilla», y, en la 285, el pan de Gandul); y no hay duda sino que *La Mosquea* fué escrita para ser leída en una Academia, y así dice al final:

«Que ya es razón que mi humildad se acabe
y que yo me recoja a mi academia,
cuya censura y disciplina grave
castiga faltas, y trabajos premia.» (3)

¿No bastan estos pelos y señales para conjeturar que el licenciado Juan

(1) Cons. F. Rodríguez Marín: *Luis Barahona de Soto;* Madrid, 1903; páginas 170 y 471.

(2) *Ensayo*, II, col. 653.

(3) El Sr. M. llama *loa* a este poema, fundándose en que se trata de una composición *recitada* (?). Pero no basta la recitación para calificar de *loa* a un poema, puesto que *loa* era «el prólogo o preludio que *(los representantes)* hacen antes de la representación» (Covarrubias). ¡Medrados quedaríamos si todos los poemas recitados hubieran de calificarse de *loas!*

de Arjona pudo ser el autor del primero, del segundo y del cuarto de los *Cuatro poemas?* Falta averiguar dónde para el texto auténtico de *La Mosca de Arjona,* para cotejarlo con el de *La Mosquea* y confirmar o rechazar la hipótesis; pero esto será fácil tarea para el Sr. M., en la «prochaine étude» que anuncia en la contera de su advertencia preliminar.

Lo único que el Sr. M. ha encontrado (y merece plácemes por su hallazgo), es que Agustín de Rojas, en el *Viaje entretenido,* imita en dos de sus ingeniosas *loas* los poemas de *La Mosquea* y de las *Alabanzas del puerco.* Todavía queda, sin embargo, una duda: como el señor M. omite la esencial circunstancia de indicarnos la época a que pertenecen los mss. que sigue, ¿no podría suceder al revés, o sea que los autores de los poemas hubieran imitado al de las *loas,* o que unos y otro se inspirasen en una fuente común? De todos modos, la *imitación* no pasa de tal, es a saber, no llega a ratería desvergonzada, como da a entender, con cierto corrimiento de pluma, el Sr. M. Rojas ha utilizado el asunto y algunos de los pensamientos de sus originales, pero poniendo siempre algo de su propia cosecha, y, desde luego, sus octosílabos le pertenecen. El plagio, en los tiempos de Rojas, no tenía nada de insólito, y ahí está el propio Cervantes para comprobarlo. Nótese, además, que el mismo Rojas, en el Prefacio *Al vulgo,* escribe: «Y aunque es verdad que los versos son malos, algunos sujetos son buenos, *porque los más dellos no son míos*...» Después de esta noble declaración, es *un poco fuerte* tildar a Rojas de «baladin» y de hurtador «sans vergogne», como hace liberalmente el Sr. M. ¿Qué calificativos guarda entonces para Molière, para Hardy, para Quinault, para Rotrou, para D'Ouville, para Le Sage, para Corneille y para tantos otros de sus compatriotas que entraron a saco en las letras españolas, aprovechándose de argumentos, de situaciones, de pensamientos y de frases? El *Viaje entretenido* de Rojas no es, para el lector moderno, un libro de insoportable lectura, como la *Cárcel de Amor* o el *Laberinto de Fortuna,* sino una obra muy entretenida, llena de lances amenos y de descripciones deleitosas, y escrita en tan castizo y elegante lenguaje, que un crítico de tan acendrado gusto como Luis Fernández-Guerra, no vaciló en señalar singulares concomitancias entre el estilo de Rojas y el de Cervantes.

Un desliz comete el Sr. M., que no deja de sorprender bastante. Afirma que en la fidelísima reproducción del *Viaje,* incluída en el tomo IV de los *Orígenes de la Novela,* de Menéndez y Pelayo, no figura «la moindre note au bas des pages». En efecto; «au bas des pages» figuran nada menos que DOSCIENTAS CINCUENTA Y SIETE NOTAS, si no hemos contado mal. ¿Es así como el Sr. M. compulsa las ediciones?...

«Sçais-tu, pour sçavoir bien, ce qu'il nous faut sçavoir?
C'est s'affiner le goust, de cognoistre et de *voir.*»

Piececitas como los *Cuatro poemas* aludidos no son raras en nuestra literatura, y quizá fuese obra útil ordenar en colección los muchos *Elogios de burlas* que por ahí andan descarriados, en prosa y verso. Pedro Mejía escribió la alabanza del asno; Baltasar del Alcázar, la del ratón; Gutierre de Cetina, las de la pulga, la cola y los cuernos; Diego Hurtado de Mendoza, la de la zanahoria; cierto anónimo, hacia 1569, la de las bubas; un su contemporáneo ensalzó «la nariz muy grande», y Juan de la Cueva escribió una epístola en tercetos «en alabanza del vino».

En cuanto a *El reino de Cucaña,* incluído en el ms. M-223 de la Biblioteca Nacional Matritense (1), tiene similares en la *Vida y tiempo de Maricastaña,* de D. Fernando de Guzmán Mexía, en *El venturoso descubrimiento de las Insulas de la nueva y fértil tierra de Jauja,* del Capitán Longares de Sentlom y de Gorgas (1616) (2), y hasta en el paso V *(De los ladrones)* de *El Deleitoso,* de Lope de Rueda, el cual alude a «aquellos contecillos de la tierra de Jauja», en los cuales tanto se embebecían los simples. En la antigua literatura francesa figura también un *Fabliaus de Coquaigne* (3), país maravilloso, donde

«Qui plus i dort, plus i gaaigne:
Cil qui dort jusqu'à miedi,
Gaaigne cinc sols et demi;»

y en el cual se halla

«la fontaine de Jovent,
Qui fet rajovenir la gent.» (4)

A la misma tradición obedece el romance de *La isla de Jauja* (siglo XVII), incluído por Durán en su *Romancero general,* y alguna comedia del moderno repertorio, que seguramente conocerá el Sr. M. y expondrá en su próximo estudio (5).

(1) Citado por Gallardo, *Ensayo,* III, col. 239.—Júzgalo de principios del siglo XVII. El Sr. M. afirma que *los tres primeros* (de los *Cuatro poemas)* son inéditos, lo cual parece indicar que el cuarto está publicado. ¿Dónde y cuándo? Porque si en algún trance venía bien la noticia, era en este momento, a no ser que procedamos como el cosechero de Fernando VII, aquél que, habiendo invitado al monarca, guardaba el vino de superior calidad *para mejor ocasión.*

(2) Reproducido por A. Bonilla en sus *Anales de la Literatura española;* Madrid, 1904; página 56 y siguientes.

(3) Véanse los *Fabliaux et Contes* de Barbazan et Méon; tomo IV; Paris, 1808; página 175. El editor advierte que el cuento ha servido probablemente a Rabelais para su descripción de la tierra de Papimanie.

(4) Véase, sobre la famosa Fuente de Juventud, la *History of Prose Fiction* de J. C. Dunlop; ed. Wilson; London, 1911; I, 306.—Debe relacionarse también con esta leyenda, y con la del país de Cucaña, la del Paraíso de la reina Sevilla, donde había frutos maduros de todas las estaciones (Cons. G. Paris: *Le Paradis de la reine Sibylle,* en *Légendes du Moyen Age).*

(5) La literatura popular española (incluyendo la de los moriscos), ofrece igualmente ejemplos de esa tradición. Cervantes la recuerda también en *La Entretenida.*

No deja de haber una notable diferencia entre *El reino de Cucaña* y los tres poemas anteriores, por lo que respecta al asunto. Las alabanzas de la mosca, del puerco y del vino, son meros esparcimientos del ingenio, sin otra mayor transcendencia. Pero la descripción del encantado reino de Cucaña, de Maricastaña o de Jauja, cuya tradición es remotísima, muestra el continuo anhelo que la Humanidad ha experimentado de una vida exenta de trabajo, de dolor y de muerte. A veces se ha considerado esta vida como la primitiva condición del hombre, allá en tiempos de Maricastaña o del rey que rabió; en otras ocasiones, como en el caso del Paraíso de Mahoma, se ha estimado como recompensa futura. Siempre, sin embargo, el soñado Paraíso, en este género de leyendas, ha tenido carácter *terrenal.*

C. Murúa.

L. Mendizábal y Martín: *Teoría General del Derecho.* Zaragoza, 1915. Un volumen en 8.° de 248 páginas.

La piqueta de Savigny y de Hegel desmoronó el Derecho Natural. Sus continuadores «fueron a parar a un positivismo que proscribía toda reflexión sobre el derecho vigente, y negaba a los juristas hasta la competencia para dar su opinión sobre el derecho y sus progresos, y para intentar una apreciación del orden jurídico positivo» (Kohler).

Mas pasó la crisis, y en los albores del siglo xx vuelve el Derecho Natural a tener beligerancia en los estudios jurídicos. En 1902, Saleilles hablaba de su renacimiento en un artículo de la *Revue de Droit Civil,* y Bouglé hacía la misma observación en su libro *Le Solidarisme.* Pocos años más tarde, Charmont *(La renaissance du Droit Naturel,* Montpellier, 1910), discurría sobre el mismo fenómeno, y Kohler *(Moderne Rechtsprobleme,* 1907), confesaba que, después de cincuenta años de desprecio a la Filosofía por parte de la ciencia del Derecho, se ha realizado una feliz mudanza.

En España —isla separada del continente científico europeo— no puede hablarse de un renacimiento del idealismo jurídico. La patria de Séneca, de San Isidoro, de Aben Hazm, de Averroes, de Vitoria, de Alfonso de Castro, de Domingo de Soto, de Luis Vives, de Molina, de Lugo y del eximio Francisco Suárez, ha tiempo que perdió sus tradiciones, y la Filosofía del Derecho ha logrado escasísimos desenvolvimientos en los tiempos modernos. Apenas si pueden contarse algunos Estudios, más o menos fragmentarios, aunque no desprovistos de mérito, de Costa, de Dorado Montero, de Bonilla, y unos pocos Manuales, inspirados en el krausismo (Giner y Calderón), o en la dirección católica

(Fernández Concha, Rodríguez de Cepeda). Esta última sigue resueltamente el autor del libro que da ocasión a estas líneas. Es una trilogía. Le precedió uno sobre los *Principios Morales básicos;* le seguirá otro sobre *El Derecho en la Vida*. Los tres, en complemento, constituyen la tercera edición de un *Curso de Derecho Natural,* extenso y estimable.

Aun los que no la profesen, reconocerán un doble mérito en esta Filosofía neo-católica. Primero, su alto sentido social, que representa un indudable progreso sobre la filosofía individualista y abstracta del siglo XVIII (como hace notar Simón Deploige en un libro reciente: *Le conflit de la Morale et de la Sociologie,* Louvain, 1911). En segundo término, la rigurosa continuidad con que asimila y recoge el pensamiento filosófico de tantos siglos. «La filosofía alemana moderna —dice Víctor Cathrein en su *Naturrecht und positives Recht,* magistralmente traducido a nuestra lengua, hace pocos meses, por Jardón y Barja— produce al espectador la impresión de una abigarrada feria; en ella cada cual levanta su propia tienda desde el cimiento, y se cree obligado hasta a cortar por sí mismo las maderas en el bosque, a mejorarla, a perfeccionarla. La máxima de la novedad y de la originalidad así lo exige. Quizá un autor no ha concluído aún su edificio, cuando por sí propio lo derriba para comenzar su reedificación en otra forma diferente. ... ¿Se puede hacer así algo fundamental y grande?»

Achácase a la concepción tradicionalista del Derecho Natural la rigidez con que mantiene el viejo dogma de la inmutabilidad, inconciliable con toda idea de evolución y con el criterio moderno, según el cual, el Derecho Natural no puede tener más que un «contenido variable» (Stammler). El autor estima injustificado este reproche. «Una cosa —dice— es el *Derecho Natural como ley* dictada por Dios al hombre social, y otra, el *conocimiento* que el hombre tiene de esa ley. (Pág. 19)... No pretendemos que los conceptos jurídicos los conozcamos de un modo infalible, irreprochable y perfecto, sino que la ley Natural jurídica, como la ley moral, de que forma parte, la conocemos con la limitación e imperfección propias de nuestra débil y falible inteligencia. (Páginas 21-22)... El Derecho Natural siempre será como el punto matemático al que nunca se llega, aun cuando vayan acortándose progresivamente las distancias; pero de él tomaremos para las leyes positivas cuantos principios sean adaptables a las realidades de la vida presente, y, en la medida de lo posible, tomando en cuenta el estado de cultura y de civilización en que la sociedad se halla.» (Págs. 213-214.)

Desde el punto de vista de la técnica, obsérvase en este libro (y en los otros del profesor Mendizábal), más riqueza en documentación jurídica y sociológica que propiamente filosófica. El autor, más bien que una Filosofía del Derecho *pura,* parece querer hacer una Filosofía del De-

recho *aplicada*. Quizá este carácter reste a su obra valor filosófico (abstracto). En cambio, en el aspecto didáctico —y se trata de una enseñanza colocada en la primera etapa de la Licenciatura— da claridad a la exposición e inicia en la técnica del derecho. Por otra parte, quién sabe si tendrán razón Salvioli y Cosentini cuando, con la vista puesta en los progresos de que ha menester el Derecho —ciencia eminentemente práctica—, proclaman la necesidad de que sean juristas, antes que filósofos, quienes construyan sus principios y estudien sus problemas. «El filósofo del Derecho —dice el primero en la Introducción a *La réforme de la législation civile,* del segundo—, debe vivir en contacto con las leyes y con la jurisprudencia, observar los defectos que el mecanismo jurídico revela en sus movimientos, e indicar los remedios. Si se limita únicamente a las cuestiones usuales y trilladas de metodología o del concepto del derecho, sobre las cuales se han pronunciado ya los más grandes filósofos, podrá hacer obra loable de filósofo, pero no de filósofo del derecho.»

J. Castán.

El Espectador, por J. Ortega y Gasset. Madrid, Mayo, 1916. Un volumen en 8.° menor, de 252 págs.

Ha salido *El Espectador*. No es un pequeño libro, aunque lo parece. Es, aunque lo rechaza, una revista. Vayan unas breves, parcas, observaciones por delante.

Defensa de la pedantería.

No hemos leído aún ninguna crítica; pero, en Madrid, cuando salíamos, bullían ya los comentarios. Reaparece más crudamente —por ser ésta una obra de suprema personalización— la cuestión del estilo en España. Se ha tildado a este autor —es sabido—, y a otros contemporáneos, de «pedantería». Hasta se puso un mote de clásica alusión a su revista *España*. Yo sé que el Sr. Ortega Gasset no necesita defensores, y aun necesitado de ellos, poco había de aprestarle mi defensa. Mas yo quisiera —que lo he menester— saber qué se quiere decir con esa palabra: «pedantería». *Pedante* (italiano, s. xvi), viene —seguramente— de παιδεύειν, y en este sentido, todos los profesores somos unos «pedantes». Así se llamaba a los maestros de escuela, en Francia (La Fontaine, *Fables,* ix, 5). Hoy se dice «pedagogo», (παιδαγωγός, esclavo que conduce a los niños), nombre que más cuadra al ayo que al maestro. Mejor, «pedante».

Ahora, si «pedantería» se toma por *pose,* he de advertir que no hay posible labor filosófica, ni científica, ni aun literaria, sin una precisa *pose* filosófica, científica y... literaria. Lo que parece todo espontaneidad, el arte, lo más sincero, es lo que exige más *pose.* El artista, para sentir la belleza, para expresarla bellamente, ha de afectarse ajeno a la práctica de la vida, haciendo amnesia de la utilidad, que aparece en las cosas como sus prolongaciones invisibles, en puntas feas y ángulos a modo de flechas y manos que señalan, en los cruces de la vida, a cada cosa su útil dirección. ¡Pues, y el filósofo, que afecta no ver esas puntas toscas, para mejor observar —más allá de las cosas, de los fenómenos— otros hilos invisibles de causalidad, de analogía, de trascendencia...! ¡Pues, y el científico, ciego voluntario de las formas que pasan, abstraído en la persecución de la fuerza, a cuyo flujo, encantada, se conforma la materia, como al paso de un mago o de un dios!

El filósofo —el verdadero filósofo— como el artista, como el sabio, no son afectados, cuando por *animi continuatio* llevan más allá de su hora de especulación y de su gabinete de trabajo la precisa postura filosófica, artística, científica. Porque un corto viraje ha cambiado el sentido de la filosofía, del arte y de la ciencia, volviéndolas humanas, esto es, dedicación constante del hombre entre los hombres, en el arroyo de la vida diaria. El filósofo, es siempre filósofo; cuando come, cuando habla, andando, vistiendo. Para conocer a la naturaleza y a los hombres, no es preciso adular a la naturaleza y a los hombres; antes supone forzosa descortesía y necesaria tortura el análisis, convivencia.

En fin, el autor mismo, en otro libro, nos da ingenuamente el argumento: «Como la función crea el órgano (sic), el gesto crea el espíritu y una *postura digna* facilita la dignidad. La materia no es nada; el orden, la medida, la *ficción,* lo convencional, la *postura,* son todo». *(Personas, obras, cosas...* Madrid, Renacimiento, 1916, pág. 103). Aparte lo trasnochado de la doctrina biológica (eso ya no se creía en 1909, ni aun en 1900), lo cierto es que la expresión determina la emoción (Lange, William James) y que *es útil* ser pedantes. Al menos, son muchos los que se dejan impresionar por un sobrio gesto digno... ¿No serán, también, sugestionables las cosas? He aquí, tal vez, el camino de una nueva metodología. Escribo en Portugal y —en este ambiente— me place tomar la pedantería en serio...

Sólo en un momento es obligado el filósofo, como el artista y el sabio, a despojarse de su *pose.* Es exponiendo, escribiendo. El filósofo, el artista y el sabio aspiran —seguramente— a hacerse entender. Y he aquí el problema de la sinceridad con propio valor ante la crítica del estilo. Se acusa a ciertos escritores de *poseurs.* Y no espontáneamente —la justa *pose* de la vida filosófica, artística o científica, trasu-

dando el estilo— sino al contrario. Antes que descuidarse y así resultar ininteligibles las emanaciones de sus hondas almas confusas, son espíritus sencillos, sin asomo de complejidades, seres de claras, llanas vidas —*plat comme un trotoir,* dijo Flaubert— que se procuran, al escribir herméticos, difíciles, semejanza de profundos.

Además..., para que la voz resuene, es menester hablar teniendo detrás, como tornavoz de autoridad precisa, toda una *labor.*

He aquí la censura —tiempos son de censura— y he aquí, ahora, el nuevo libro. Mas, antes...

MEMORIA DE «EL ESPECTADOR».

Si es un acierto de título, *El Espectador,* no es una originalidad, ciertamente. Trivial por lo conocida es la historia del *Spectator,* de Addison. Aparece *The Spectator* diariamente desde el 1.° de Marzo de 1711 hasta 16 de Diciembre de 1712. Es una continuación —masculinizada— del *Tatler,* de Steele. Se publican 555 números seguidos (de Addison, 274; de Steele, 236). Reaparece lunes, miércoles y viernes en Septiembre de 1714, sólo con Addison. Al finalizar el año, muere. Aparecía en folio único, sobre una simple hoja de papel, hoy rara curiosidad bibliográfica; mas se ha coleccionado en pequeños volúmenes, en 8.° menor (ejemplo, la edición G. A. Aitken, Londres, Routledge, s. a.). En este mismo *formato* aparece *El Espectador,* de Ortega y Gasset. Son —exteriormente— dos libros gemelos.

Allí el gran ensayista y poeta derramaba, gota a gota, todo el fino humorismo de su espíritu, con sencillez de rústica fuente. Son, a veces, asuntos de actualidad, que dan pretexto a disertaciones amenas de pequeña filosofía y fácil moral, y otras veces son críticas literarias y sociales. Pero todo ello sin afectación, llanamente. Cada número se encabeza con unos versos clásicos, generalmente de Horacio o de Virgilio. Luego, sigue la charla amena, a estilo de la moderna «crónica». En el primero, hace su retrato moral; en el segundo, el de sus amigos. En los siguientes se leen curiosas descripciones ideales *(lucubrations)* y reales. Así, burla, burlando, en tono de fumador de pipa, aparecen la «historia de Eudoxio y Leontina», la «visión de Merrah», la reseña sobre el rey de la India, en Londres, sin contar los bellos ensayos de Steele y las contribuciones de otros ingenios.

Non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem cogitat...
(Ars. poet., v. 143).

Es el lema del primer número, sentido de todos.

El Espectador, de Marivaux —*Spectateur français,* 1725— es una

pobre imitación de *El Espectador,* de Addison. Aquí el ingenio parodia al humor y el alambicamiento a la elegancia. Marivaux redacta su publicación en forma de supuestas cartas, algunas —es preciso decirlo— extremadamente exquisitas, prismas donde se reflejan las costumbres, virtudes y vicios cortesanos, y las ideas; crítica moral y literaria a un tiempo.

Actualmente se publica en Londres otro *Spectator,* revista sociológica y literaria. Aparece los sábados, en casa de los señores Smith & Son.

NOTAS DE UN ESPECTADOR DE «EL ESPECTADOR».

Al frente, una advertencia no titulada. En ella el autor da gracias a los que le testimoniaron simpatía hacia el proyecto («enviaron su simpatía al proyecto»), y se desembaraza del compromiso absoluto de continuidad y de perfección. «Debe el lector —dice—, entrar en la lectura sin altas esperanzas». En *Meditaciones del Quijote*, pedía también al lector «no entrara en su lectura con demasiadas exigencias». Modestia y cordura plausibles. Mas luego advierte que «es una obra íntima, para lectores de intimidad, que no aspira ni desea el «gran público», que debería, en rigor, aparecer manuscrita» (pág. 6). Comprendido; es un libro exquisito, que se dirige a una *élite*. «Cosas que sólo deben decirse al oído de las personas escogidas, dueñas de una clara visión estética» (página 199). Veamos.

Le inician unas *Confesiones de El Espectador*. Después, una fecha, la del libro-revista: *Febrero-Marzo 1916*. ¿Es que encabezará esta sección todos los números? A inquietudes de un admirador lejano, el autor declara que no se limita a sólo «espectador». «La vida española —dice— nos obliga, queramos o no, a la *acción* política» (pág. 10). Más adelante se lee: «El espectador tiene, en consecuencia, una primera intención: elevar un reducto contra la política» (pág. 14).

El lector —espectador de *El Espectador*— recordará cómo en 1914, el Sr. Ortega Gasset debutó en la política española intentando —sencillamente— fundar un partido (Vid. *Vieja y nueva política;* Conferencia en el teatro de la Comedia, 24 de Marzo de 1914. Madrid, Renacimiento). Se abanderaba: «Liga de educación política española.»

Ella publicó, ¿un «manifiesto»?, ¿un «programa»? No; esos serían tópicos. Publicó un «*Prospecto*». Ella pretendía nada menos que educar a los políticos...

Mas en vista de que ningún político acudía a la *Liga,* ésta demostró su educación política consintiendo que sus miembros fuesen absorbidos por un partido de mediana crianza, el que a su vez, se ve englobado

hoy en otro absolutamente ineducado, pero generoso y potente. Y surge la disidencia en la *Liga*. La política española no se deja educar; ineduquémonos, dicen unos. Otros dicen: luchemos contra la política. «El imperio de la política es el imperio de la mentira.» (¿De qué santo padre es esto?) Desconocimiento lamentable de una proverbial distinción española entre la filosofía (predicar) y la política (dar).

Y es triste cosa —lo observaba ya Tomás Hobbes, en la dedicatoria de su libro *Human Nature* al conde de Newcastle—, que habiendo conformidad entre los hombres en lo «matemático», no la haya en lo tocante a lo «dogmático», donde el interés y la pasión dividen, como sucede en la política y en la justicia. He aquí el despiste mental del filósofo. Lo matemático... ¡pero si es ese el problema!

MIRANDO EL PROGRAMA.

Adelante. Una filosofía es un delicado *restaurant* del espíritu. —¡A ver: la carta...! El autor tiene un programa... ¿Máximo? ¿mínimo? Contra el pensar utilitario de la política, contra la cultura del siglo XIX, cultura de medios, reaccionar ante ese exclusivismo, postulando, «*frente a una cultura de medios, una cultura de postrimerías*» (pág. 11). Luego se complace en dejar flotando en la mente la vaguedad de este bello término: «*postrimerías*». ¿Qué son postrimerías para el Sr. Ortega Gasset? No lo aclara. Mas no es preciso; «postrimerías» son en el espacio, visualmente, lontananzas; en el tiempo, último período, terminaciones; en la experiencia, moralmente, trascendencias, consecuencias... Mas el autor apela, conmovido, a un público de *amigos de mirar,* «de lectores a quienes interesen las cosas aparte de sus consecuencias» (pág. 14), esto es, de sus postrimerías morales, y condena una «cultura enferma de presbicia que sólo percibía lo distante» (pág. 176), las postrimerías mentales: la humanidad, la ciencia, la justicia...

Pasamos sobre un tapiz de bellas ideas, sin raíces de realidad, como esos jardines formados por miles de tiestos. Dice que va buscando «santos de la tierra, hombres de alma especular y serena que reciben la pura reflexión del ser de las cosas» (pág. 12). En verdad, esos ingenuos son víctimas de todas las supercherías; tanto aman la verdad, que la equivocan por todas partes. Añade que necesita «respirar almas afines... almas veraces» (loc. cit.). Pero... veraz es el que dice la verdad, no importa que no la ame, como el torturado en el potro. Y aun los que dicen lo que sienten —los veraces—, ¿es que saben lo que dicen y aciertan en lo que saben? «La verdad, la pura verdad...» —parodiemos a Renouvier— ¡que nos presenten a esa señora!

En otro lugar: «Porque una parte, una forma de lo real, es lo imagi-

nario», etc. (pág. 21). No; una parte no es una forma. Forma de una cosa es acaecimiento o aspecto de ella en todo. Así lo imaginario, que es la forma invertida de lo real, como un castillo reflejado en el lago de un parque... De suerte que todo lo real puede ser trasportado a tono imaginario, y a su vez lo imaginario es real como ideal. Pero no es una parte de lo real, lo imaginario.

Sigue un bello manifiesto espiritual: *Nada moderno y muy siglo XX.* Es un sutil e ingenioso alegato contra el viejo progresismo ridículo del siglo XIX. En efecto, este siglo fiaba más en el andar que en el hacer, acomodado en el juicio sintético de *lo avanzado, última idea* política y social que es *lo progresivo* hasta 1880 y después *lo moderno.* (Así, el modernismo es heredero de los progresistas; un unitarismo estético, muy burgués; en lo suntuario, *la moda.)*

¿Pero es que todos no somos un poco progresistas? Sí, en cuanto progreso es perfección, no simple lapso de tiempo. El autor, enemigo del progreso, dice: «Entrevemos una edad más rica, más compleja, más sana, más noble, más quieta, con más ciencia y más religión y más placer, etc.» (pág. 22). Con distintas palabras, una proclama de Ruiz Zorrilla. El autor termina: «No soy nada *moderno;* pero *muy siglo XX*» (página 31). *Mais très siècle XXme* —dicen nuestros vecinos. En español sería preciso construir: «pero *sí* muy siglo XX».

Crítica de crítica.

Después, la promesa de una crítica literaria —*Leyendo el «Adolfo», libro de amor*— que se agiganta en realidad con una digresión sobre cosas bien ajenas al libro. El autor lo incluye en la «literatura romántica francesa». Esto le da ocasión para divagar, espiritualmente, sobre el clasicismo. Pero ¿es que todas las obras escritas en la época romántica pertenecen al romanticismo? Como se quiera; el *Adolfo* es una novela psicológica, primitiva, una auto-novela, una verdadera *novela vivida.* Nada en ella hay de irreal, y sólo la más viva y vibrante realidad, experimentada íntimamente en el corazón, pudo hacer novelista a un político, antípoda del literato. Los literatos gustan más de dar nueva forma a viejas fábulas, «echar el vino viejo en odres nuevos» y viceversa. «Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques» (Chénier). Vivida, y tanto que el mismo Benjamín Constant, en el prólogo a la tercera edición, se burla, amargamente, de los que le dicen hallar cada uno en su propia vida coincidencias... El *Adolfo* es una novela realista de la realidad amorosa —noble realidad— de la época. Oigamos a Sainte-Beuve: «Cette étude faite évidemment sur nature, et dont chaque trait à dû être observé, etc.» *(Sur «Adolphe» de Benja-*

min Constant, en *Causeries du lundi;* Paris, Garnier, 1874, XI, 434). En la célebre carta de Sismondi a M. d'Albany (14 de Octubre de 1816) se atestigua sobre la tristeza de este realismo.

Estética en el tranvía es una especie de crónica, de intención filosófica y forma literaria, lo que más ha de gustar al público. Aquí las objeciones saltan a nuestro paso por las páginas, como cigarrones en la era. Pero, sería interminable...

La vida en torno cobija notas de viaje por *Tierras de Castilla,* y notas de arte, tomadas en el Museo del Prado. En lo primero, subtitulado *Notas de andar y ver,* reaparece el místico español Rubín de Cendoya, a quien conocíamos ya por su presentación en otro libro, de título jurídico *(Personas, obras, cosas,* págs. 34 y sigs.). Allí en tercera persona, aquí en primera. Como Azorín la ruta del *Quijote,* él se propone seguir las trazas nada menos que del poema de *Mío Cid:* «el poema de quien voy siguiendo las trazas...» (pág. 75). ¿Del poema, o más bien del autor o del héroe? Pero pronto se para ante la vista —lejana tres o cuatro leguas— de Medinaceli. No obstante halló algo en la catedral de Sigüenza: un Apolo guerrero —hoy pacífico— congelado en estatua semi-yacente de piedra. ¿Cómo no recordar la balada de Heine?

Lo segundo: *Tres cuadros del vino (Tiziano, Poussin, Velázquez),* es una repetición del conocido paralelo entre «La bacanal» y «Los borrachos», con añadidura de otro entre éstos y «La bacanal» de Poussin. Este último tomado del conocido *Spanische Reise* (Berlín, S. Fischer, 1911) de Meier-Graefe. (El autor traduce aquí, como en *Personas, obras, cosas...,* págs. 263 y sigs. «Viaje de España». ¿Viaja España, o más bien el Sr. Meier-Graefe por España?)

Confieso que la crítica de arte me atemoriza tanto como me seduce. Sin duda, yo pienso, los críticos de arte poseen —a más de un excelente buen gusto— una superior cultura psicológica, clave crítica. Decididamente, no me atrevo a hacer crítica de arte. ¿Qué hacen otros? Veamos. El cuadro «Los borrachos» sirva de objeto, a través de la crítica del Sr. Ortega y Gasset. ¿En qué estado de espíritu estaba Velázquez, al pintar «Los borrachos»? En estado de ferviente sensibilidad: «... dejó que hablaran con la voz de su alma las substancias universales. De manera análoga Velázquez convirtió su corazón en una taberna para poder pintar» *(Personas, obras, cosas...,* pág. 61). Al contrario; en un momento de homérica chacota, reune unos cuantos ganapanes, unos pícaros, hez de la ciudad, sucios, ladinos e inertes. Y les dice: «Venid, que vamos a burlarnos de los dioses... El estado de espíritu que esto revela, la burla, etc.» *(El Espectador,* pag. 106). Decididamente, no haremos crítica de arte; porque, si procediéramos así, ¿quién creería en nosotros?

FILOSOFÍA, LITERATURA, GUERRA.

Luego, una plana en blanco, y en la siguiente este rótulo, vitando para espíritus españoles: *Filosofía*. Se ha de entender filosofía exclusivamente y en serio, que hasta aquí también fué filosofía, pero de *dilettanti*. *Conciencia, objeto y las tres distancias de éste (fragmentos de una lección)*, es indudablemente lo mejor del libro, pero de una aguda inoportunidad técnica en la versallesca vitrina de estas páginas. Como *Ensayos de crítica*, aparecen unas *Ideas sobre Pío Baroja*. El autor había publicado otro estudio sobre Baroja en «La Lectura» (más concretamente crítico y menos divagatorio).

Termina el volumen con una crítica del notable libro de Scheler: *El genio de la guerra y la guerra alemana*. Es un gracioso espectáculo. Scheler —es sabido— significa en la Alemania moderna un valor intelectual de primer orden. No se cerrará el arco, tal vez, que completarse es la *clave* del hombre, mas a su edad no habían hecho cosas de tamaño sentido sabios de otros tiempos. Y es de ver al Sr. Ortega Gasset, acercándose al vórtice de este espíritu maestro, siendo atraído por la tromba aspirante de su genio, para esquivar luego, recobrando la guardia dialéctica de forzado contradictor (Ortega Gasset es pacifista y francófilo), y ser de nuevo absorbido, rendido, entregado en concesiones, y de nuevo erguirse...

LA GRAMÁTICA Y EL ESTILO.

Ahora recojamos —para contestarlas— algunas objeciones. Es siempre el estilo. Se dice... que el Sr. Ortega Gasset se ha creado un lenguaje para su particular uso, modo de acusarle de ininteligible. Eso es falso. El Sr. Ortega Gasset escribe en castellano —no demasiado gramatical—, y es perfectamente, cómodamente inteligible. ¿Cómo no? Verdad que en *El Espectador* aparecen palabras —«psique», «progrediente», «oriundez», «caprichosidad», «usaderas», «potenciar», «*bivio*», «gémula», «grisiento», «predatorio», «selectivos», «conación», «inejercidas», «manifestativo», «desrealiza», «preintelectual», «atáuderos», «utilismo», «acuidad», «inesencial», «subsume» (1)— que no están en el

(1) En *Meditaciones*, entre otras muchas, éstas: «menestoras», «hieratizar», «perduración», «trasvuelo», «meditativo», «cenobiarca», «latencia», «trasmundo», «desveiación», «enrolar», «preformar», «interyectar», «perviven», «simplismo», «fluencia», «luminosidad», «estringencia», «superación», «periclita», «estetizar», «teopoeta», «ferrosidad», etc.

En *Personas, obras, cosas...*: «tonitruantes», «mansear», «ritman», «retrotiempo», «geneila», «soñeros», «tardeando», «esteticismo», «ancípite», «trasreal», «trastierra», «petrefactos», «mastabas», «eviternamente», «inhóspites», «saltimbanquia», «anfractuoso», «cthónicas», «acribía», «muchachilmente», etc.

diccionario de la lengua. ¿Pero es que la lengua puede estar quieta...? No; se renueva, y cuestión que toca a los lingüistas es si estas nuevas o renovadas palabras están o no construídas conforme a los cánones.

Se dice... que el Sr. Ortega Gasset escribe y habla en un insoportable estilo conceptuoso, altisonante. Inexacto. La realidad es que se expresa en un lenguaje que acusa descuido casi absoluto de la gramática (el autor duda de que exista una corrección gramatical, pág. 144). Véanse algunas frases de *El Espectador,* con su gramatical traducción entre paréntesis: «Cuando los pitagóricos descubren el número irracional, sintieron, etc.». (Cuando... descubrieron.) «Un ciego palpar no se sabe qué» (de no se sabe qué). «Esta guerra de tantos significa, etc.» (¿es errata?). «Y ya es casi un goce de nuestra falta de alegría.» (Y ya nuestra falta de alegría es casi un goce.) «Mezclado lo puro y lo torpe» (lo puro con lo torpe, o mezclados). «Como también le ha ocurrido alguna vez a los estéticos... (les ha ocurrido), si al menos existirá una pluralidad de ellos (¿de estéticos?), *tipos* varios, etc.». Pero... se haría interminable, porque llegábamos a la página 58 (1). Y he aquí la demostración: el Sr. Ortega Gasset escribe, al parecer, con abandono, con descuido, bien que sepa escribir de otra manera.

Y resulta obscuro —se dice— porque, como filósofo, sacrifica la brillantez sonora de la frase a la propiedad del vocablo. Nada más apartado de la verdad. Ni es obscuro, ni emplea con propiedad las palabras. He aquí un ejemplo, entre mil, de las primeras páginas: «esta doctrina que *dispersa* el modelo único en una pluralidad de modelos, etc.». Divide, quiso decir el joven maestro. Se dispersa lo múltiple, agrupado; ¡pero, lo único! Otro: «... como un súbito *harapo* del buen sentido». Todo lo contrario; en la noche de la locura, chispazo era la palabra. Aún más: «un tentáculo que llega a *trozos* de universo» (2). ¿Quién ha roto

(1) En *Meditaciones del Quijote*: «yo no sé qué quietud y *como* apresuramiento reinaba»... (pág. 36); «entrar *a* la cocina» (pág. 44); «*el* haz marmóreo» (pág. 101); «engendro de *las* unas cosas en las otras» (pág. 109); «un género literario *bien que* fracasado» (pág. 165); «*no* las realidades nos conmueven» (pág. 181); «no inventa *a nihilo*» (pág. 183).

(2) Es inagotable esta riqueza. Así: «*revolcar* (esto es, volcar de nuevo) la retina sobre los paisajes aún no vistos» (pág. 149). «Vacilación o estorbo» (pág. 61); vacilación, estado de ánimo; estorbo, cosa. «Se mueven *con* compás» (pág. 98); ¿son geómetras? no, son músculos que danzan a compás. «Los módulos *creadores*» (pág. 97); módulos son medidas de proporción de formas y de salida de líquidos, que regulan, no crean. «Le *traen* sin cuidado» (pág. 165); le tienen, que descuido es quietud. «Hay emboscadas y huídas, pero ni un átomo de *astucia*» (pág. 186); emboscada es acto de astucia primitiva, material, torpe ardid de guerra, como hipocresía y engaño son astucia evolutiva, espiritual, culta en la paz. «Suplanta la realidad de sus personajes *por* la opinión» (pág. 195); se suplanta con, se es suplantado por. «Ariadna, desnuda y blanca, se *despereza* dormida» (pág. 94); desperezarse es rudo amanecer a la vigilia, salida del sueño, que es la pereza hecha carne. «Las gentes del Cid, para *quien*... habrían tomado» (pág. 83); ¿quién, el Cid?. «Pudiera sustituirse *sin resto*»

el universo? Sectores, zonas del universo, suele decirse. Verdad que «divide el modelo», «chispazo de buen sentido» y «sectores del universo», son tópicos, y era preciso buscar la sonoridad y la novedad de «dispersa», «harapo» y «trozo». Todo lo contrario de lo que ven en el autor los que le censuran. Lo que estiman obscuridad es inoportuno brillo, y —¡quién lo diría!— afán por la forma.

Y esto, con ser muy humano, es a más castizo, que así nuestro gran compatriota Fray Gerundio, en un sermón de honras, cuidaba muy mucho de no incurrir, como cualquiera, en la vulgar palabra «panegírico»; decía, ahuecando la voz: *epicedio* (lib. v, cap. vii). En todo caso, nuestro exquisito ridículo, forzado a ello, dijo «panegiris» (loc. cit.). He aquí el secreto: huyamos de lo conocido, de lo sencillo, o forzados a ello, deformemos lo vulgar, enmascaremos lo patente, pongamos montañas en el llano.

Verdad que el lema del primer número de *The Spectator* decía:

Non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem cogitat...

En *Meditaciones del Quijote* se lee: El aforismo «de lo sublime a lo ridículo no hay más que un paso», formula genuinamente al héroe. ¡Ay de él como no justifique con exuberancia de grandeza, con sobra de calidades, su pretensión de no ser como son los demás, «como son las cosas»! (pág. 197). Y es que el Sr. Ortega Gasset es un héroe del estilo... y del auto-retrato.

Véase una muestra: «Y *mi* corazón salió entonces del fondo de las cosas, como un actor se adelanta en la escena para decir las últimas palabras dramáticas. Paf... paf...». *(Meditaciones,* pág. 135.) Esto sucede «bajo la frialdad inmensa y cósmica del parpadeo astral» (pág. 129); en El Escorial, «nuestra gran piedra lírica» (pág. 135).

Este mal de piedra del estilo se le presentó al Sr. Ortega y Gasset en el esfuerzo de las *Meditaciones.* Aquellas *Meditaciones* que quieren ser un comentario trascendental del *Quijote*, y hacen pensar cuál sería el comentario de Don Quijote a las *Meditaciones*... Seguramente éste, o parecido: «¡llaneza, muchacho!». Antes había publicado artículos esquivos al lector, que —naturalmente— se juzgaron profundos, como a toda hembra que huye se la presume bella.

(pág. 120 ; la perfecta sustitución evita falta, no sobra; pudo decir: enteramente. «Su entenderla» (página citada); su entendimiento. ¿Qué es el estilo *pose?* Oigamos a Littré; «désir de produire de l'effet. Son air profond n'est qu'une pose» *(Dict.* iii, 1.229). «Propone a los hombres como *salud* el retorno a la naturaleza» (pág. 167); *salut* significa salvación... «Tiene aquella realidad la misión ineludible de ser expresión adecuada de ésta, si no es farsa. Tiene esta realidad interna, a su vez, la misión de manifestarse exteriormente en aquélla, si no es también *farsa*» (pág. 165); no, más bien entonces es hipocresía. «Que este monólogo de *El Espectador* tuviera una parte de diálogo» (pág. 251); no sería monólogo, esto es soliloquio, si fuese diálogo, o sea lática.—Para el *Diccionario de autoridades.*

La forma... no es precisamente la del maestro Azorín, a quien dedica unas invectivas, aprovechando... (págs. 192, 193). Es, al contrario, una prosa maciza, donde suenan aún —en desacorde de consonancias y asonancias—, los golpes del martillo. Ejemplo: «no tienen gran precisi*ón* ni noved*ad*. No es su fuerte pens*ar*, sino sent*ir*. Mi intento es expres*ar* con algún rig*or* en lenguaje de ideas lo que Baroja siente al viv*ir* y al novel*ar*» (pág. 170).

Muy distinta prosa de la de Addison, el delicado y elegante poeta; de la de Marivaux, el exquisito dramaturgo..., otro linaje de «Espectadores».

La cultura.

La cultura de Ortega Gasset es varia y seria; pero en ocasiones ampliada por la fantasía, agudizada, extremada por la preocupación personal. Así, quedamos un poco perplejos ante proposiciones históricas y literarias de esta índole: Los celtíberos eran «en el tiempo antiguo el único pueblo que adoraba a la muerte» *(Meditaciones,* pág. 50). ¿Y China? ¿Y el *Libro de los muertos,* en Egipto? Pero no seamos curiosos..... Adelante.

«Ha habido una época de la vida española en que no se quería reconocer la profundidad del *Quijote*. Esta época queda recogida en la historia con el nombre de Restauración» *(Meditaciones,* págs. 83, 84).

«Galileo y Descartes..., germanos» *(Meditaciones,* pág. 96).

«Nadie ignora hoy que la *Iliada,* por lo menos nuestra *Iliada,* no ha sido nunca entendida por el pueblo» *(Meditaciones,* pág. 150, y luego: «Homero no pretende contar nada nuevo. Lo que él cuenta lo sabe ya el público, y Homero sabe que lo sabe», *Ibid.,* pág. 153).

«De la comedia nace, a su vez, el diálogo»! *(Meditaciones*, pág. 184.)

«En la novela el diálogo es esencial, como en la pintura la luz. La novela es la categoría del diálogo». *(Personas,* etc., pág. 169).

«Cervantes en el *Quijote*... ofrece a la humanidad un nuevo género literario». *(Ibid.,* pág. 170.)

Al leer estas cosas, desde donde esté, la sombra de Menéndez y Pelayo, el que «no tenía la experiencia de lo profundo» (quiere decir que no era genial, como Dionisio el tirano llamaba «las expectantes de varón» a las doncellas; la cita es del P. Isla, gran preparación para leer al Sr. Ortega), el acusado de «inexactitudes..., con que se viene envenenando a nuestra raza sin ventura...; de interesado error» *(Meditaciones,* pág. 91), si sufre la pena de leerlas, me parece verla cómo sonríe.

Ahora, en el mundo de nuestros valores literarios, ¿qué significa el Sr. Ortega y Gasset? No es una equivocación, seguramente, que en ese

caso ahorraríamos el tiempo precioso de este análisis; es —francamente— una exageración. En las Academias, en las Universidades, en algún Instituto y fuera de ellos, existen en España hombres de superior cultura y extremado espíritu, pero llanos, sin afectación, totalmente desestimados y aun inadvertidos para esa conciencia nacional, que tiene por oído el Parlamento y por retina la Prensa.

LAS IDEAS Y LA LÓGICA.

Como se ve, la crítica, hasta ahora, se detiene en la corteza del estilo. Sígala «quien no sea capaz de más». ¿Y el pensamiento, las ideas? Sería injusto desconocer que son mucho y muchas. Es género que renace en España este de las divagaciones filosóficas, del que en esta misma REVISTA, más de una vez, nos hemos ocupado (1). Pero el señor Ortega Gasset —profesor de filosofía— le cultiva con autoridad y responsabilidad de que otros carecen. Sea para él con el respeto la sanción que en justicia le corresponde. Así, entre bellas ideas sobre estética y ética, política y derecho, el espectador del «Espectador» se topa con esto: «No se olvide que Scheler habla, no de toda guerra, sino de la esencia de la guerra» (pág. 230). Y el espectador del «Espectador» se siente vacilar sobre sus bases culturales. Duda si habrá olvidado la metafísica y cree ver que le hace guiños la lógica. Eso, ¿no es todo y uno mismo? Porque «toda guerra» parece la realidad —varia, múltiple— de «la guerra», en esencia, en abstracto. Así, cuando la ontología dice: «todo hombre es bueno» o «todo hombre es inteligente», ¿no quiere afirmar la esencia de bondad y de intelecto que caracterizan al hombre, a todo hombre, aparte excepciones de maldad y de estulticia? De suerte que una guerra no coincidente con su esencia, no está incluída en la enunciación unitaria: «toda guerra». Será un acto de violencia arbitraria, esto es, de barbarie. Así como de un hombre perverso o idiota se dice que no es un hombre, que es una bestia. Pero tal vez nos equivocamos, y el espectador del «Espectador» suspende el juicio... El teólogo postula: «creed para que entendáis —*credite ut intelligatis*— no entenderéis si no creyereis». El autor —previsoramente— pide: «Lectores que no exijan ser convencidos» (pág. 14).

Bien; renunciamos a la exigencia de ser espiritualmente vencidos *(vincere-cum)*; ¡mas, señor, al menos que entendamos! Porque el lector recuerda una página de *Meditaciones,* donde el autor promete explicar el concepto de «concepto». ¿Qué filósofo vacila ante el significado de la palabra «concepto»? El autor pretende dar una explicación *luminosa*

(1) *Vid.* Tomo I, págs. 52-54, y II, 49-55.

y dice: «Claridad no es vida, pero es la plenitud de la vida». ¡A ver, a ver eso! Porque el mediodía —yo creo— es la plenitud del día, y el mediodía no es noche, es día... Y sigue el autor: «¿Cómo conquistarla sin el auxilio del concepto? Claridad dentro de la vida, luz derramada sobre las cosas, es el concepto». ¿Qué es esto? La vida, ¿tiene *interiores?* ¿Quién derrama luz *sobre* las cosas? ¿No serán, las cosas mismas, seres dotados de vida? ¿Es la mente? No se habla aquí de ella. El párrafo continúa a la letra y termina: «Nada más. Nada menos». Así, textual; no lo inventamos. Esto se lee en la página 123. La página 123 no es por la rareza del contenido única. En vista del mérito culminante de las *Meditaciones* —se nos dice—, la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas no tuvo otro remedio que llamar a su seno al Sr. Ortega y Gasset (1).

La filosofía de «El Espectador».

¿Cuál es la filosofía de Ortega y Gasset? Él anticipa —con salvedades por la inexactitud—, «el ω y α (¿por qué no el α y ω?) de sus convicciones lógicas y metodológicas, diciendo: *positivismo absoluto contra parcial positivismo*» (pág. 123). Antes, en las *Confesiones*, dijo: «él —*El Espectador*— especula, mira, pero lo que quiere ver es la vida según fluye ante él» (pág. 17). Por eso se lanza a la contemplación de *La vida en torno*. Pero esta filosofía no es un sistema, ni camino de sistema: es la depuración —elemental— de un método. Todos sus breves ensayos filosóficos conocidos son metodológicos, no constructivos. Yo conocí a un profesor de Derecho natural, que no creía en el Derecho natural, y acabó explicando historia del Derecho. He aquí un profesor de metafísica que se queda, prudentemente, en la lógica.

Absoluto positivismo... pero esta filosofía no es nueva —¿es que pretendía serlo?—, es lo más vulgar de toda la filosofía moderna, francesa, salida de la verde cerámica de Alcan, es en el fondo la filosofía de Alfredo Fouillée, contra Spencer (Vid. *L'evolutionisme des idées-forces, Introd.).*

Y tal como el autor la entiende, es error rectificado por el mismo Fouillée, ya que positivismo no es sólo una «teoría del conocimiento» —más latente que evidente en Comte—, sino más bien una interpretación científica del universo, una representación sociológica de él: *ex analogia societatis humanae (Le mouvement positiviste, App.).* No hay para qué hablar —en metodología— de un positivismo absoluto, sino de un *positivismo integral.*

(1) Retiramos el sentido de estas palabras —sobre las pruebas de imprenta— al llegar a nosotros la noticia de ser recibido solemnemente en dicha Academia el Sr. Conde de Romanones.

Metodología... mas ¿cuál es la recomendable? El autor lo dice, ahincando la letra: «*Precisamente por eso yo necesito acotar una parte de mí mismo para la contemplación*» (pág. 10). No es que desdeñe la acción. Mas la acción, para él —esperemos el ensayo «acción y contemplación»— es un deber, al menos, la acción política (pág. 10), no un placer; y aun sin fijar el sentido del vocablo (pág. 177), bien se echa de ver que no es el *activismo* el ideal de la vida (pág. 182). Siendo opuestos mentales y reales, pero sobre todo psicológicos, acción y contemplación (página 178). Metodología de la contemplación y ética de la acción, compartiéndose la actividad del espíritu, parece ser la lejana, posible fórmula.

Mas el conocimiento, ¿es contemplación solamente? No; la acción es más y mejor conocimiento.

La *contemplación* significa el remoto período eremítico de la filosofía (edad antigua: Platón), al que sigue el monacal del raciocinio (edad media: Santo Tomás), hasta la secularización del conocimiento por la *observación* (edad moderna: Bacon), a quien sucederá su plena liberación y movilización en la *convivencia* (edad futura de los filósofos exploradores). Le Play, el precursor, hizo *Les ouvriers européens* (1855), viviendo en cada país bajo el techo de familias obreras; hoy son muchos los naturalistas ingleses y alemanes —como un día Darwin, a bordo del Beagle— que recorren los bosques de África y de Oceanía en busca de la comprobación o rectificación de una tesis. ¿Qué hace el artista de la forma y del color? El pintor busca la belleza viajando, y aposéntase allí donde la halla. *Bonus est locus iste;* plantemos nuestra tienda donde se nos aparece la verdad. Y los grandes poetas como Byron, ¿qué hicieron? Viajar, vivir. Hicieron de la belleza su querida; hágalo con la verdad el filósofo. A veces la vida esposa, como a Sansón, nos corta la melena de ilusiones, nos ciega y nos hace sus esclavos; pero es entonces cuando, al ser suyos, ella es más nuestra.

Contemplación y convivencia.

Contemplar es ver serena, pero fríamente; libre del influjo sugestivo del objeto, pero desde altura y a distancia, con prisma refractor y atmósfera moral, por intermediarios de apariencias y referencias. Y el conocimiento activo pleno —mitad visión, mitad contacto—, es un acto de cálido amor, un estrecho abrazo con el objeto. Es más: un fenómeno de conciencia, porque es ya sentir vivir el objeto en nosotros. Por eso la transmisión del pensamiento, del alma, de la virtud —desde la primitiva imposición de manos hasta la moderna sugestión hipnótica—, precisa proximidades y contactos. ¿Y no pedimos a las cosas, al conocerlas,

que nos transmitan su alma? Sí; descendamos de la columna, que podemos caer. Abandonemos el gesto huraño del cenobita. Salgamos del tonel, si no aspiramos a la inmortalidad de las conservas.

Convivir es comprender. Ejemplos: la mujer honrada, educada lejos del hombre, no le comprende; en cambio, ¡cómo nos entienden las otras! El sabio ingeniero llegado de la Corte, no descubre la mina; un rústico del país, la huele y la denuncia. Darwin no se hubiera atrevido a entrar en la jaula de un león, y ¡cuántos hombres inteligentes no ensayan sin éxito el arte del toreo!

Y es que el comprender —más que el conocer—, no es función de la pura inteligencia, bajo la alta cúpula del cráneo, sino del cerebro y los sentidos juntamente, de la razón y los instintos. Como el animal es un ser irracional, el filósofo es un animal ininstintivo, cabeza sin tronco y sin extremidades. Y así como la ciudad da el triunfo al nervio, que se nutre a expensas del músculo, el estudio cultiva la inteligencia fría, regándola con sangre de instintos cálidos, sangre de sacrificio...

Para hallar la verdad de la realidad —que es la fuerza, la vida—, nada mejor que vivir la vida íntegramente, arrojándose, confiados, en los brazos de leona de la esfinge. Perecer en ellos es haber vivido en ellos, es ya la participación anhelada en la inmortalidad. Pico de la Mirándola dió la vida, la mitad de su vida, para mejor conservar, en inmortalidad, la otra. Y Goethe dejó su juventud en Italia *(¿Kenns du das Land wo die Zitronen bluhnt?)*, llevándose eterna virilidad.

El teológico *credite ut intelligatis*, entiéndase en el sentido de «amad para que entendáis». El ceño nos hace feos y hoscos, huyen de nosotros la verdad y las gentes. Sonreid para que se acerquen a vosotros, confiados, al despertar, esos seres dormidos que, como toda fecunda mujer, llevan en su seno las cosas... El odio cierra, a la vez, los puños y el alma.

El autor, gran filósofo, pues practica el axioma délfico, lo dice en las *Meditaciones:* «Y cruzan nuestras almas por la vida, haciéndole una agria mueca, suspicaces y fugitivas como largos canes hambrientos» (pág. 17). Los grandes filósofos no eran asi..... Pascal lo cuenta: «On ne s'imagine Platon et Aristote qu'avec des grandes robes de pédants; c'étaient des gens honnêtes, et comme les autres, riant avec leurs amis». *(Pensées,* VI, 52).

El espíritu del filósofo.

Pero el autor carece de espíritu, en el sentido inconfundible que ha dado a esta palabra el genio francés. No conoce la ironía, alma seria y triste. Perdió la gracia latina del optimismo, con la caída original del

filósofo —Adán del pensamiento, en quien todos afortunadamente pecamos. Gusta de Renan, pero en nada recuerda aquella agudeza honda y fuerte, como la hoja creciente de una espada. Tiene la obsesión de Goethe, mas... basta, que sería una blasfemia. Ahora acude a Leibniz, el filósofo matemático que presiente el puerperio de la ciencia, y sin el consuelo de Simeón, muere. Pero Leibniz no es una actitud, ni un método: es un sistema. Seguirle, reformarle o dejarle, es el trilema fatal. ¿Dónde está el oriente? He aquí un noble espíritu amargo, como nuestra Castilla. Tierra de hombres sanos y ásperos, que pintara el Greco.

Comprendo y comparto esa avidez insaciable del joven filósofo. De niño preguntó sobre el por qué de todas las cosas —innato apetito filósófico—, y los padres y los ayos y todos, en tácito complot, se divertían engañándole. Siendo adolescente, miraba inquieto a todas partes, y los preceptores, en el colegio, pusieron unos vidrios en sus ojos para que mejor viera; alargaban la vista «aquéllos», pero ¿no engañaban? Era la fe. Hombre ya, siempre ansiando ver más lejos y más, tira los anteojos de la fe y pregunta a la ciencia. Pero la ciencia se ha enriquecido, y habla en breves, sentenciosas palabras, nuevos dogmas. Le da una clave: la evolución. El filósofo, al fin, desconfía de la ciencia —vanidosa, impotente—, tira la clave, y por sí mismo mira, husmea, acucia. Desconfía ya de todo y de todos. Sólo tiene fe en sí mismo.

Asalta bárbaramente a la realidad, buscando, decidido a todo, la esencia de las cosas; pero la realidad es una señora «bien» que, aun en la intimidad, se resiste a desnudarse... En ese estado, si se le aparece el diablo, nuevo Fausto, pactaría con él, no por la juventud —tormento de la vida—, sino por la verdad ignota, por el secreto del mundo. Hallar la clave, la verdadera clave, y entretanto ir dando la vuelta al monumento. Y medir sus proporciones, y pesar su masa, y cantar sus bellezas, y corretear por él libremente, y observar qué habita sobre la tierra y darles nombre a los seres y clasificarles, y ordenar su vida y conquistar el mundo... ¡y no saber lo que es! Romper el juguete y no entender el mecanismo. Poner motes a las cosas y nombres a las personas; amarlas, poseerlas, matarlas, y no saber qué son...

Sólo comparable a los dolores de cuchillo del parto es la tristeza, como sierra fría, de no poder concebir. De desposarse con la vida y no engendrar vidas, que a esto equivale el dedicarse a filósofo y no sentir embarazo de verdad. Y entretanto, frente a la fortaleza inexpugnable, trazar planos fantásticos, calcular hacia dónde puede dar la boca de la oculta mina, único acceso subterráneo, que a esto equivalen los sistemas. Y al menos..., formar un sistema.

Mas, por hoy basta... Cerremos el volumen con el día. Porque, ¡cuántas «cosas» no hay en este pequeño libro-revista que ha de ser releído

y acariciado —como un breviario—, por esos «jóvenes, hundidos en el obscuro fondo de la existencia provinciana, que viven en perpetua y tácita irritación contra la atmósfera circundante»! El autor les halaga dedicándoles un ensayo. Y ellos, por esta vez, no serán iconoclastas, que por algo son bien nacidos, y a cambio de un joven ateísmo, creen todavía en los hombres...

PARA TERMINAR.

En fin, las gentes dadas a la crítica menuda —lejos de nosotros— han reparado en la posible significación ultrapersonal de la nueva revista. Y eso ya es cicatería. ¿No tiene derecho el Sr. Ortega a poner periódicamente su conciencia en público? Revistas personales tuvieron entre nosotros Balmes y Concepción Arenal. Pero se arguye que eso fué en época de escasa y difícil publicidad periódica, lo que no toca al caso presente y al Sr. Ortega Gasset. Investigadores y pensadores serios, amantes de una rápida publicidad, recuerdan el desdén, el desprecio, con que fueron rechazados sus artículos, y ellos personalmente no recibidos por esos pequeños visires, reporteros ascendidos, casi siempre sin cultura y a veces sin título —los directores de los grandes periódicos—, mientras que otras inteligencias doblemente privilegiadas, desde la cuna, disponían de encumbrada tribuna en las columnas del diario entonces de mayor circulación de España. El Sr. Ortega y Gasset es hoy —gracias a eso— una de nuestras más codiciadas firmas, y publicar una revista cuyo redactor único es, equivale a engrosar esa literatura de *lo que yo pienso,* sin duda interesante, si bien más para el autor que para el público; ejemplar de exposición intelectual, poco oportuna.

Y ahora, «viniendo a lo primero», ¿qué debe ser la crítica? El autor nos lo dicta: «No midamos a cada cual, sino consigo mismo: lo que es como realidad con lo que es como proyecto» (pág. 66). El criterio de la crítica literaria debe ser «la intención estética» (pág. 144). Bien; ahora apliquemos la doctrina del Sr. Ortega Gasset a su obra. ¿Qué ha querido ser *El Espectador?* El autor quiso hacer algo esóterico, exquisito, para unos pocos; «para lectores de intimidad, que no aspira ni desea el «gran público», que debería en rigor aparecer manuscrita». *El Espectador* resulta —incluso la lección de *Filosofía*— una sencilla, amena, divagación, escrita en cuidado pero lamentable estilo; que, desde luego, pudo no imprimirse; que es perfectamente comprensible y fácilmente criticable, y que no es bocado de exquisitos, ni hostia de iniciados, sino publicación proporcionada al «gran público».

QUINTILIANO SALDAÑA.

Lisboa, Agosto de 1916.

Es dudoso si existe en España la crítica de libros. Invadidos por la duda, nos inclinamos a la solución negativa hipotética. Porque, al publicarse un libro, aparecen clasificadas en cuatro grupos las revistas o periódicos:

a) *La revista enemiga.*—A esa —naturalmente— no se envía el nuevo libro. Había de hablarse mal de nosotros... —No hay recensión.

b) *La revista amiga.*—Enviado a ella el libro, nos dice el director: —«¿Quién quiere usted que haga la recensión en la revista?» —No hay crítica sincera.

c) *La revista propia* (donde redactamos o colaboramos).—No se envía el libro, se habla de él, y el director nos dice: —«¿Por qué no me manda usted una nota?» —No hay crítica.

d) *La revista ajena* (ajena a toda «preocupación moral»).—Se envía el libro y nos contesta el administrador: «La revista —o periódico— se limita a dar acuse de recibo de todo libro que se le envíe. Si desea usted que se inserte alguna nota sobre él, le adjunto tarifa de publicidad, letra H». —No hay crítica..., ni ética.

Nos proponemos hacer seriamente la crítica de libros en España. Se dará cuenta en esta sección, como hasta aquí, de los que se nos envíen. Se hará aquí la recensión crítica de aquellos que lo merezcan, para servir al interés de la cultura española, sean o no enviados. Un libro no es un accidente en la vida intelectual de su autor, antes significa el hilo visible, en la continuidad de su labor, publicada e inédita; vale como índice de toda una formación (o no formación), y no puede comprenderse si no es en relación con toda aquella labor y como revelación de este espíritu (1).

Así, la crítica ha de ser, de la más amplia manera, comparativa, y, en el más alto sentido, personal. Nada será a ella ajeno ni excesivo, a no ser aquellas altas, graves quimeras, que dividen radicalmente a los hombres, y ese duro y frío rictus fiscal, esencia de descortesía.

(1) En la próxima crónica daremos cuenta de los *Ensayos* del Sr. Unamuno.

Q. S.

El Derecho penal del porvenir. La unificación del Derecho penal en Suiza, por LUIS JIMÉNEZ DE ASÚA, profesor auxiliar en la Universidad de Madrid.—Madrid, Hijos de Reus, 1916.—Un volumen de 387 páginas, 5 pesetas.

Si no estuviéramos a cada momento admirando su labor fecunda, incansable, en el libro y en la revista, sobre los pupitres del Ateneo y en la cátedra de la Universidad, esta obra bastaría para revelarnos las excepcionales dotes científicas de Jiménez de Asúa.

Sólo su vocación avasalladora —no sé si decir *congénita*—, por el Derecho penal, pudo llevar a cabo esta labor, en apariencia poco brillante, monótona y rigurosamente técnica, de historiar y comentar, artículo por artículo, el anteproyecto de un código extranjero, después de consultar y manejar cerca de dos centenares de monografías, entre libros y artículos de revista, escritas casi todas en lengua alemana, y con la particularidad de haberle obligado a rehacer totalmente su trabajo, hecho sobre el anteproyecto de 1908, la reforma del mismo realizada en 1915. Mas no quiere esto decir que los resultados no compensen pródigamente la magnitud del esfuerzo: la obra está lejos de ser circunstancial o de actualidad efímera; sean cualesquiera las vicisitudes del anteproyecto a que se refiere, será ella siempre un hermoso trabajo de crítica y de legislación comparada, que sintetiza a maravilla las orientaciones e ideales de la ciencia penal de hoy, y por ende, de la legislación penal de mañana.

Hace ya lustros estamos discutiendo en nuestra patria si el progreso ha de venir de fuera o ha de surgir de dentro, sin que los partidarios de una ni de otra tesis hagan gran cosa por llegar pronto a la restauración nacional o a la europeización. Probablemente el secreto estará, no en la elección exclusiva, sino en la conjunción fecunda de elementos extraños y materiales propios. Con respecto a la legislación, ¿cómo no tener en cuenta la doble capacidad *histórica* y *científica* que el gran Savigny exigía en los legisladores? ¿cómo olvidar la frase de Lerminier: «un Código es a la vez un *sistema* y una *historia*»?

No sé si el autor haría suyas las palabras de Cornaz, que recoge con propósito informativo en la pág. 61 (y que, ante la distinción entre el contenido *social* y el contenido *técnico* de un Código, pierden algo de su valor absoluto), a saber: «El Derecho penal es eminentemente moderno, filosófico, independiente del pasado.» Lo cierto es que cree él no ha existido nunca una verdadera escuela penal en España (pág. 18), y lógico con su convicción y siempre con los ojos puestos en su patria, ha recorrido Europa y recogido en Francia, Suiza, Alemania, Suecia,

rico bagaje de ideas y de documentos, entre ellos el que ahora publica «alentado por la idea de que tal vez sea útil a los que un día —¿hasta cuándo lejano?— nos formen un Código penal en sustitución del que hoy rige, sostenido en pie por un milagro de equilibrio, como esos árboles milenarios que se tienen apoyados tan sólo en la corteza, pero cuya alma han carcomido el tiempo y los gusanos».

El autor, habiente de juventud y de cultura —un doble dinamismo—, confía en el porvenir. Quizá objetivando una visión puramente introspectiva, se imagina que «una legión de jóvenes españoles, que estudian en las Bibliotecas y Universidades extranjeras, inclinados sobre los libros, atentos en las cátedras, preparan nuestra renovación total». (?)

¡Quién sabe! Seamos optimistas. A lo menos en la esfera de las ciencias penales, el impulso inicial, magno, del maestro Saldaña, secundado por jóvenes de la talla mental de Jiménez Asúa, hace concebir muchas esperanzas. ¿Tendremos por fin en España *escuela penal* con rasgos definidos, propios...?

José Castán.

ÍNDICE DEL TOMO SEGUNDO

NÚMERO PRIMERO

Págs.

BLANCA DE LOS RÍOS DE LAMPÉREZ.—*Notas para la historia del romanticismo en España* 5
ELÍAS TORMO Y MONZÓ.—*La educación artística de Ribalta, padre, fué en Castilla* 19
PERIBÁÑEZ.—*El Centenario de Cervantes, o la Junta en la picota* 39
JULIO CEJADOR.—*Verdadero nombre del poeta Ventura de la Vega* (1807-1865) 47
QUINTILIANO SALDAÑA.—*Nota bibliográfica* sobre libros de José María Izquierdo 49
ANTONIO BALLESTEROS.—*Nota bibliográfica* sobre un libro del General Burguete 55
Libros recibidos 58

NÚMERO II

ELÍAS TORMO Y MONZÓ.—*La educación artística de Ribalta, padre, fué en Castilla* 61
JULIO CEJADOR.—*El Bachiller Hernando de Rojas, verdadero autor de la «Celestina»* 85
LUCAS DE TORRE.—*Nota bibliográfica* sobre el tomo I de la *Historia de la lengua y literatura castellana* de J. Cejador 87
(Aparte): Retrato de Lope de Vega, grabado por Pedro Perret (1625).

NÚMERO III

EMILIO MIÑANA Y VILLAGRASA.—*Ideas para un proyecto de regeneración económica española* 93
MARIO ROSO DE LUNA.—*Un folio del códice ogámico de Ballymote* 101

Págs.

A. Bonilla y San Martín. — *Un manuscrito inédito del siglo XVII, con dos cartas autógrafas de Baltasar Gracián* 121

NÚMERO IV

J. Puyol y Alonso.—*El supuesto retrato de Cervantes (Resumen y Conclusiones)* 137
C. Murúa.—*Nota bibliográfica* sobre una publicación del señor Mauroy 175
J. Castán.—*Nota bibliográfica* sobre un libro del Sr. Mendizábal 179
Q. Saldaña.—*Nota bibliográfica* sobre un libro del Sr. Ortega. 181
J. Castán.—*Nota bibliográfica* sobre un libro del Sr. Jiménez de Asúa 199

OBRAS COMPLETAS

DE

Miguel de Cervantes Saavedra

PUBLÍCANLAS

RODOLFO SCHEVILL
Profesor en la Universidad de California (Berkeley),

Y

ADOLFO BONILLA
Profesor en la Universidad de Madrid.

Por extraño que parezca, es lo cierto que no existe actualmente ninguna edición accesible de las obras completas de Cervantes, el más conocido y universal de los ingenios españoles. La de Rivadeneyra (Madrid, 1863-1864, en doce volúmenes) es harto difícil de encontrar en el mercado (la tirada fué de 310 ejemplares), y, cuando se halla, es siempre a elevadísimo precio. Por otra parte, esa edición, única que, hasta cierto punto, puede llamarse completa, no tiene carácter popular, por su incómodo manejo y por las demás circunstancias indicadas, ni tampoco sirve para un estudio científico, a causa de la arbitraria modernización de la ortografía, y de las libertades que los editores se permitieron en la transcripción de los textos.

En vista de tales deficiencias, los señores D. Rodolfo Schevill y D. Adolfo Bonilla han emprendido una edición de las obras cervantinas, que aspiran sea rigurosamente completa, exacta, y, en lo posible, crítica. Toman por base para ello las primeras ediciones que salieron a luz en vida de Cervantes,

anotando las variantes de las demás en los casos que lo merezcan. Conservan la ortografía de esas primeras ediciones, modernizando únicamente la puntuación, y acentuando sólo algunas palabras homónimas de más de una sílaba. Al final de cada tomo van las notas correspondientes, y en ellas han procurado los editores ser en extremo parcos, para no acrecentar inmoderadamente el volumen ostentando una erudición tan fácil como enojosa.

Constará la colección, aproximadamente, de diez y ocho tomos, de 250 a 350 páginas cada uno, poco más o menos, cuyo texto irá impreso con esmero, en buen papel y con tipos nuevos, grandes y claros. El precio de cada tomo en rústica es de cinco pesetas para España y la América latina, y de un *dollar* (cinco francos oro) para los Estados Unidos y demás países. Hay ejemplares encuadernados, a precios superiores. Quedan siempre aparte los gastos de franqueo y certificado.

Se han publicado: *La Galatea* (tomos I y II; Madrid, 1914), *Persiles* y *Sigismunda* (tomos I y II; 1914), y el primer tomo de las *Comedias y Entremeses* (1915), habiendo de salir a luz los demás en el plazo más breve posible.

Los pedidos han de dirigirse a la Librería de D. Victoriano Suárez (Preciados, 48, Madrid, España).

REVISTA CRÍTICA

HISPANO-AMERICANA

Esta publicación sale a luz en cuadernos de 32 o más páginas en 4.° formando anualmente un volumen de 10 pliegos por lo menos. En ella se discuten problemas históricos y de actualidad que interesen a la Literatura, a la Filosofía, a la Sociología y a la Política, sin olvidar la crítica de documentos ni la de las más importantes producciones que aparezcan en cada uno de los citados ramos de cultura.

Es en absoluto independiente de todo espíritu de partido, institución o escuela, y no cuenta, directa ni indirectamente, con subvención del Estado.

Suscripción anual: **10 pesetas** en Madrid; **11** en Provincias, y **12** en el Extranjero.

No se venden números sueltos

Diríjase la correspondencia administrativa a la Librería de don Victoriano Suárez; Preciados, 48, Madrid.

La correspondencia literaria y el canje deben dirigirse a don A. Bonilla; Velázquez, 18, Madrid.

Tarifa de tiradas aparte, con nueva paginación:

4 páginas,	25	ejemplares ...	6	pesetas.	8	páginas,	100	ejemplares ...	16	pesetas.
»	50	» ...	8	»	16	»	25	» ...	15	»
»	100	» ...	12			»	50	» ...	20	»
8 »	25	» ...	10	»		»	100	» ...	25	»
»	50	» ...	12	»						

Mayor número de ejemplares, precios convencionales.

Cubierta	25 ejemplares	10 pesetas.
	50 »	12 »
	100 »	15 »
Encuadernación	25 ejemplares	2 pesetas.
	50 »	3 »
	100 »	5 »

hasta 3 pliegos o fracción.

Las portadas, dedicatorias, etc., se pagan aparte.

Madrid. — Imp. de Fortanet, Libertad, 29. Teléf. 991.